LYCÉENS
ET APPRENTIS
AU CINÉMA

CHARLES CHAPLIN

Le Dictateur



MODE D'EMPLOI

Les premières rubriques de ce livret, plutôt informatives, permettent de préparer la projection. Le film fait ensuite l'objet d'une étude précise au moyen d'entrées variées (récit, séquence, plan…), associées à des propositions de travail en classe. Les dernières rubriques offrent d'autres pistes concrètes pour aborder le film avec les élèves.

Des rubriques complémentaires s'appuyant notamment sur des extraits du film sont proposées sur le site internet : **www.site-image.eu**

Le pictogramme indique un lien direct entre le livret et une des rubriques en ligne.





Directeur de la publication : Éric Garandeau.
Propriété : Centre National du Cinéma et de l'image animée – 12 rue de Lübeck – 75784 Paris Cedex 16 – Tél.: 01 44 34 34 40
Rédacteur en chef : Simon Gilardi, Ciclic.
Rédactrice du livret : Charlotte Garson.
Conception graphique : Thierry Célestine.
Conception (printemps 2012) : Ciclic, agence régionale du Centre pour le livre, l'image et la culture numérique – 24 rue Renan – 37110 Château-Renault – Tél. : 02 47 56 08 08. www.ciclic.fr

Achevé d'imprimer par l'Imprimerie Moderne de l'Est : juillet 2012.

SOMMAIRE

Synopsis et fiche technique 1

Réalisateur – Chaplin : cinéaste ! 2

Acteur / Personnage – Vie et mort du Vagabond 3

Genèse – Envers et contre tout 4

Écriture – « *Danse routine* » 5

Contexte – Des actualités à la fiction 6

Découpage séquentiel 8

Récit – Trajectoires croisées 9

Mise en scène – Le burlesque à l'épreuve… 10

Séquence – Terreur au haut-parleur 12

Plan – Rasage en musique 14

Figure – Face à la foule 15

Technique – Le son 16

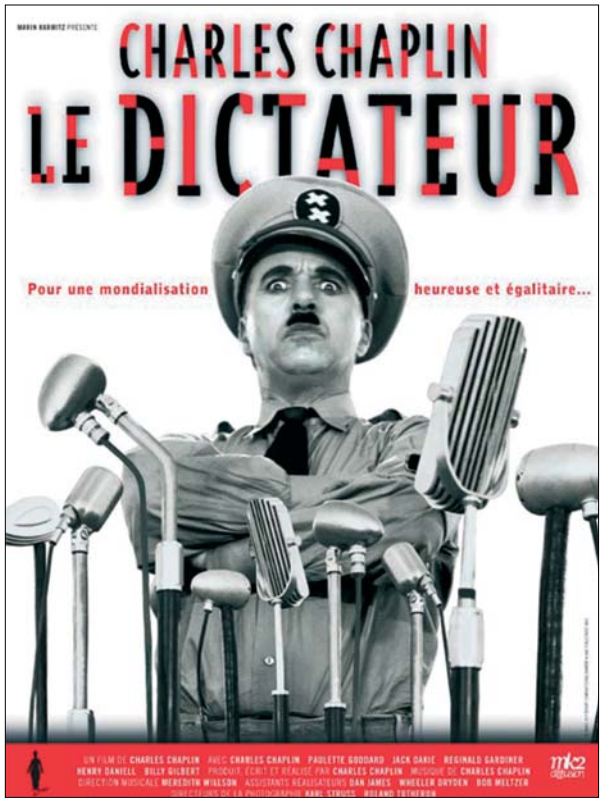
Filiations – Hitler à l'écran 17

Pistes de travail 18

Critique – Pastiche et postiche 20

Sélection bibliographique

FICHE TECHNIQUE



Affiche créée pour la ressortie du film en 2002 (MK2)

Le Dictateur (The Great Dictator)

États-Unis, 1940

Réalisation, scénario :	Charles Chaplin
Image :	Karl Struss et Roland Totheroh
Son :	Percy Townsend
Musique originale :	Meredith Willson, Charles Chaplin
Montage :	Willard Nico
Costumes :	Wyn Ritchie, Ted Tetrick
Décors :	J. Russell Spencer
Production :	Charles Chaplin Productions
Distribution française (2012) :	MK2
Durée :	2 h 04
Formats :	35 mm couleurs, 1:1,33
Tournage :	septembre 1939 à mars 1940
Sortie française :	4 avril 1945

Interprétation

Adenoid Hynkel / Le barbier juif :	Charles Chaplin
Benzino Napaloni :	Jack Oakie
Schultz :	Reginald Gardiner
Garbitsch :	Henry Daniell
Herring :	Billy Gilbert
Hannah :	Paulette Goddard
M. Jaeckel :	Maurice Moscovich

SYNOPSIS

En 1918, un soldat tomanien, barbier juif dans le civil, sauve la vie d'un aviateur, Schultz, juste avant l'armistice. Amnésique, il ignore que pendant sa longue convalescence le pays en crise a porté au pouvoir le dictateur Hynkel, belliqueux et antisémite. De retour chez lui dans le Ghetto, le barbier fait la connaissance d'Hannah, la protégée de son propriétaire M. Jaeckel. L'insolence involontaire du barbier face aux sections d'assaut (SA) qui sèment la terreur dans les rues lui fait échapper de peu à la pendaison grâce à l'intervention du commandant Schultz.

Pour obtenir un prêt d'un banquier juif et envahir l'Osterlich, Hynkel cesse momentanément ses persécutions. Dans le Ghetto pacifié, une idylle naît entre le barbier et Hannah. Mais quand le banquier juif refuse son prêt, le dictateur se fait à nouveau menaçant. Il s'apprête à envoyer en camp de concentration Schultz, contestataire. Celui-ci se réfugie dans le Ghetto et tente de convaincre le barbier de perpétrer un attentat, sans succès. Tous deux sont arrêtés et déportés. Jaeckel et Hannah gagnent l'Osterlich. Apprenant que Napaloni, son rival de Bactérie, se prépare à conquérir l'Osterlich, Hynkel l'invite pour l'intimider. Peine perdue. Le ton monte entre les dictateurs. Hynkel signe un traité de non-agression mensonger. Schultz et le barbier s'évadent du camp, déguisés en officiers tomaniens. Hynkel, déguisé en chasseur, est pris pour le barbier fugitif et arrêté. Au même moment, des SA prennent le barbier pour Hynkel. L'Osterlich conquise, les SA malmènent Hannah et Jaeckel. L'armée conduit Schultz et le barbier (toujours pris pour Hynkel) à la tribune : il doit parler au peuple conquis. D'abord hésitant, il fait preuve d'un humanisme fougueux, appelant la foule à rétablir la démocratie. À distance, Hannah entend son message d'espoir.

RÉALISATEUR

Chaplin : cinéaste !





La traversée des continents et des classes sociales, l'ancrage dans la scène théâtrale et l'engagement politique, l'emprunt au mélodrame comme à la pantomime sont autant de facettes qui ont permis à cet acteur, scénariste, cinéaste, producteur et compositeur de génie de rendre compte de ce que vivre au vingtième siècle a pu signifier.

Né le 16 avril 1889 dans un quartier miséreux de Londres, Charles Spencer Chaplin Jr., comme son demi-frère Sidney, doit compter très tôt sur ses propres ressources : ses parents, artistes de music-hall, ont sombré respectivement dans l'alcoolisme et la folie. Embauché avec Sidney dans la troupe de Fred Karno, il part en tournée aux États-Unis de 1910 à 1912. « [L]*es gratte-ciels, les lumières gaies et étincelantes, les extraordinaires enseignes lumineuses m'emplirent soudain d'espoir et d'un sens de l'aventure.* » Fin 1912, il y est remarqué par Mack Sennett, qui vient de fonder la Keystone, un studio de cinéma burlesque. En 1914, il s'installe aux USA et apparaît dans trente-cinq films, dont *Charlot est content de lui*, centré autour du personnage qu'il a créé, le Petit Vagabond (*Little Tramp*). Le public comme la presse couronnent de succès son perfectionnisme et son obstination – des qualités habituellement attribuées à la mentalité de l'immigrant.

La « Chaplinmania » naît presque en même temps que Charlot (surnom que lui donne un distributeur français en 1915), reconnaissable à sa badine de jonc, sa moustache en brosse, son chapeau melon, sa silhouette et ses chaussures. En trois ans, Chaplin décuple son salaire. Gagnant en liberté créatrice, il travaille pour la Essanay puis la Mutual, avant d'ouvrir son propre studio en 1918. Tout en soutenant l'effort de guerre, il signe plusieurs grands films d'affilée, dont *Charlot soldat* et *Une idylle aux champs*, distribués par la First National. Il achèvera son contrat avec ce distributeur par un long métrage poignant, *Le Kid* en 1921, après avoir fondé en 1919, avec Douglas Fairbanks, Mary Pickford et D.W. Griffith, United Artists, une structure de distribution qui garantit l'indépendance des artistes-producteurs dans un système hollywoodien peu enclin à la leur accorder. En dix ans, le personnage de Charlot a gagné en humanité, et sa popularité a inspiré le monde artistique, des peintres (Fernand Léger) aux écrivains (Aragon, Colette, Cendrars, Cocteau). En 1923, *L'Opinion publique* surprend doublement : non seulement il n'y joue pas (on l'aperçoit en figurant furtif), mais c'est un mélodrame. À partir de *La Ruée vers l'or* (1925), une série de divorces et de procès en paternité perturbe son appréciation de ses films, comme *Le Cirque* (1928), pourtant réussi. Le passage au parlant à la fin des années 1920 lui fait craindre le pire pour l'aura universelle du Vagabond. Il contourne la contrainte dans l'un de ses chefs-d'œuvre, *Les Lumières de la ville* (1931), sonore mais sans dialogues, dont il compose la partition. Après un tour du monde durant lequel il décline une invitation de Benito Mussolini, Chaplin tourne *Les Temps modernes* (1936), autre sonore très peu loquace inspiré par ce qu'il a vu de la Dépression en Europe. Ses convictions confiées à la presse à la sortie nourriront le discours final du *Dictateur* : « *Les machines devraient bénéficier à l'homme, et non le jeter dans la tragédie du chômage.* »

Une guerre américaine

Est-ce l'âge, la pudeur (il est l'un des artistes les plus riches du monde), le passage forcé au parlant ou l'urgence historique ? Chaplin comprend qu'il doit abandonner le Vagabond. En 1938, il est encore plus connu dans le monde qu'Adolphe Hitler. L'Amérique isolationniste voit pourtant d'un mauvais œil son projet du *Dictateur*, qui s'attaque de front au nazisme. Aux accusations de mauvaises mœurs depuis les années 1920 (auxquelles son mariage en 1943 avec Oona, dont naîtront huit enfants, n'a rien changé) et aux rumeurs d'appartenance à la religion juive (que malgré leur fausseté il refuse de réfuter pour ne pas faire le jeu des antisémites) s'ajoute le soupçon de bolchévisme : Chaplin est l'un des premiers visés par la Commission des Activités antiaméricaines dès 1939. C'est le début d'une guerre américaine contre Chaplin qui culminera en 1952 quand son pays d'adoption abrogera son visa de retour. Baigné dans cette amertume, *Monsieur Verdoux* (1947) déconcerte par sa noirceur mêlant humanisme et cynisme. S'il s'inspire de la vie de Landru, tueur en série français des années 1920, le film est conçu dès fin 1942 dans le contexte de l'atrocité de plus en plus dévoilée des meurtres de masse. « *La mort massive crée une horreur et une peur telles que nous allons tous devenir des névropathes et des tueurs* », commente Chaplin. Plus cauchemardesque qu'autobiographique, *Les Feux de la rampe* met en scène un vieux clown déchu. *Un roi à New York* (1952) convertit en satire mordante de l'Amérique d'après-guerre le ressentiment chaplinien, avant une œuvre moins appréciée, *La Comtesse de Hong Kong* (1967), son seul film en couleur. Installé en Suisse avec sa famille, tardivement « oscarisé » et anobli par la reine d'Angleterre, Chaplin meurt à Corsier-sur-Vevey le jour de Noël 1977. Universellement salué comme un génie du grand écran et régulièrement redécouvert par des générations de jeunes spectateurs, il n'a pas toujours été reconnu comme styliste : une partie de la critique, même élogieuse, réduit son apport à de la pantomime filmée, déplorant le sentimentalisme de ses longs métrages et minorant ses choix cinématographiques – une intelligence du cadre et de la durée du plan qu'un spécialiste comme Francis Bordat a brillamment analysée dans une monographie dont le titre sonne comme une réhabilitation : *Chaplin cinéaste*.

ACTEUR PERSONNAGE

Vie et mort du Vagabond





L'œuvre de Chaplin « *n'est pas du tout un ensemble de films quelconques au milieu desquels un personnage identique serait mêlé à des aventures différentes,* écrit Jean Mitry. *C'est un cycle, une suite d'événements traversés par un être humain qui, comme tout être humain, se forme, se transforme, se modifie au gré des expériences vécues.* » Autant le Petit Vagabond inventé par Chaplin alors acteur à la Keystone est reconnaissable à un ensemble de traits et de gestes si distinctifs qu'ils confinent à l'abstraction (voir les peintures cubistes qui s'en inspirent), autant ceux-ci doivent leur succès universel à une évolution permanente, tantôt discrète, tantôt faite de ruptures. Charlot lui-même se définit par un alliage contradictoire : un costume serré en haut et lâche en bas, un chapeau trop petit et des chaussures trop grandes, un visage expressif mais dont la moustache et les sourcils barrent tout sentiment par leur stylisation. Sa gestuelle voue son corps à une dispersion centrifuge que la scénographie et le cadre « contiennent » en un mouvement centripète. Son caractère aussi est fait de contrastes. Des courts métrages tournés entre 1915 et 1917 émerge un Charlot pauvre mais insoumis et déterminé à satisfaire ses penchants. « *Le regard de chien battu se transforme instantanément en coup d'œil prédateur* », note Jacques Rancière. Jamais avare d'un coup de pied latéral, le Vagabond hurle dans le cornet d'un sourd (*Charlot cambrioleur*) et arrache les ailes des mouches (*Charlot musicien*). Contre les plus forts, il a parfois recours à la ruse ou à l'hypocrisie. S'il se heurte aux objets, synecdoques d'une lutte contre la société (les boulons et la machine à faire manger des *Temps modernes*), il sait en détourner l'usage en sa faveur, livrant ainsi une des définitions du burlesque.

Au cours des années 1920 et avec le passage au long métrage, le personnage se leste d'une humanité et d'une richesse psychologique qui laissent certains admirateurs déçus par le sentimentalisme du *Kid* et des *Lumières de la ville*. Ils manquent l'ambiguïté du *happy end* des *Lumières* (rien ne présage de l'union du clochard et de la fleuriste) et prennent la critique mordante des *Temps modernes* (où Charlot a trouvé son double féminin) pour un pur idéalisme. Quoi qu'il en soit, ce tournant s'accompagne d'une complexité accrue de Charlot. Désormais le récit lui-même endosse sa duplicité, dans plusieurs scénarios bâtis autour de sosies joués par Chaplin : le vagabond et le mari richissime dans *Charlot et le masque de fer* (1921), dont le titre original *The Idle Class* désigne l'oisiveté comme point commun entre riches et clochards ; l'évadé de Sing-Sing pris pour un pasteur (*Le Pèlerin*, 1922), le généreux clochard des *Lumières de la ville* pris pour un millionnaire par l'aveugle qu'il a aidée.

Au tournant des années 1930, Chaplin fait partie des cinéastes qui craignent qu'une régression esthétique frappe le cinéma, sommé de passer au parlant trop rapidement. Comment le Vagabond, reconnu et aimé dans le monde entier, pourra-t-il garder son aura, assigné à une seule langue (l'anglais), un seul timbre de voix (plutôt fluet) ? Ce n'est pas un hasard si à la fin des *Lumières de la ville*, premier film sonore de Chaplin, il est reconnu par la fleuriste via un échange de pièce et de regards (au toucher et à la vue, donc). Dans *Les Temps modernes* Charlot ne parle pas encore, il chante dans un sabir anticipant celui d'Hynkel dans *Le Dictateur*.

Comment Charlot a mangé le dictateur

Il faut à Charlot une nécessité historique pour prendre la parole, dans une nouvelle histoire de sosies, basée cette fois sur une ressemblance dans la vie réelle (ce que suggère en creux le premier carton). Que devient le Vagabond dans *Le Dictateur* ? Quand, dans le prologue, le soldat retourne malgré lui le canon anti-aérien contre ses chefs (séq. 1), le Charlot du muet paraît intact depuis *Charlot soldat* (1918). Même en civil, le barbier, une fleur à la main dans la cour de l'hôpital (séq. 4), semble tout droit sorti des *Lumières de la ville*. Mais à son retour, la méchanceté burlesque habituelle (le SA barbouillé au pinceau) s'avère insuffisante, voire dangereuse (elle lui vaut presque d'être pendu). Mais si le barbier ne peut s'attaquer à Hynkel, Chaplin-Charlot peut, lui, entrer dans la peau de celui qui lui a volé sa moustache[1]. C'est en effet Hynkel qui doit le plus au personnage de Charlot – concupiscent (séq. 10), sa première apparition dans le film (séq. 5) le montre sentimental, puéril, colérique. Dans son manteau trop grand, il dégringole l'escalier après le dérèglement de ses circuits corporels (l'eau dans le pantalon et dans l'oreille) ; dans son discours au haut-parleur (séq. 19), c'est comme s'il interdisait au barbier de récupérer canne et chapeau, sa panoplie de Charlot.

Charlot a ainsi dévoré Hitler : ce « *cambriolage ontologique* » qu'a bien analysé André Bazin est autant la récupération d'une aura dérobée par le dictateur à l'artiste que l'offrande à l'humanité en crise d'un personnage artistiquement riche et lucratif pour son créateur. Sur cette base il n'est pas interdit de voir dans les films qui suivent une série de liquidations du mythique *little tramp* : le tueur en série de *Monsieur Verdoux* qui s'éloigne au fond du plan non pas sur une route comme dans *Les Temps modernes* mais vers la guillotine ; le roi Shadov (*shadow*, « ombre ») d'*Un roi à New York* qui perd littéralement la face quand il rit trop fort devant un numéro de pantomime, ou encore le clown Calvero des *Feux de la rampe*, chenu et déchu, sont tous des avatars vertigineusement ironiques de Charlot. Comme le diplomate désabusé de *La Comtesse de Hong Kong*, le clochard le plus riche du monde a dû renoncer à changer le cours de l'Histoire – et non pas en mourir, mais vieillir interminablement.

1) Voir CRITIQUE, p. 20.

GENÈSE

Envers et contre tout





Le tournage filmé par Sydney Chaplin (complément du DVD MK2)

À l'arrivée du parlant, Chaplin a annoncé qu'il ne tournerait aucun *talkie*. Mais la révolution technologique s'est imposée. S'il sait qu'il est temps pour le Vagabond de quitter l'écran, il s'interdit d'interpréter des personnages lambda, comme pour préserver l'aura mythique de Charlot – il prépare un *Napoléon* puis une vie du Christ avant d'y renoncer quand, en 1937, Alexander Korda (futur producteur de *To Be or Not to Be*) lui donne une idée : un film fondé sur la ressemblance entre la moustache d'Hitler et celle de Charlot. Chaplin est séduit, d'une part parce que Charlot pourra rester quasi-muet face à un dictateur au jargon inventé, d'autre part parce que sa préoccupation face à la guerre qui se prépare en Europe l'empêche de choisir des sujets plus légers. *Le Dictateur* sera « *[s]on premier film où l'Histoire est plus grande que le petit Vagabond*[1] ». Pour son épouse Paulette Goddard, couronnée de succès à la Paramount, il écrira le rôle d'Hannah – le prénom de sa propre mère.

L'élaboration du scénario prend deux ans durant lesquels la situation en Europe s'aggrave, de l'Anschluss (mars 1938) à la Nuit de cristal, prémice de la Shoah (9 novembre 1938). Chaplin est horrifié par le pacte germano-soviétique (23 août 1939) ; ses coscénaristes Dan James et Bob Melzer, ouvertement communistes, insistent pour qu'il ôte au script tout aspect antistalinien. Une fois son projet ébruité, Chaplin subit de nombreuses pressions pour l'interrompre. Les représentants nazis en Amérique menacent de boycotter le cinéma américain s'il ose s'attaquer au Führer ; jusqu'à l'attaque de Pearl Harbor en décembre 1941, les autorités américaines mènent une politique isolationniste, recommandant à Hollywood de ne pas dénigrer le régime nazi ; le Breens Office (bureau de censure interne à Hollywood) prévient le cinéaste qu'une attaque *ad hominem* d'Hitler compromettra toute sortie européenne. Mais Chaplin tient bon et aucun producteur ne peut le bâillonner : les deux millions de dollars investis sont les siens. Le gros de l'histoire, achevé mi-décembre 1938, sera modifié jusqu'au 1er septembre 1939, deux jours avant la déclaration de guerre du Royaume-Uni et de la France à l'Allemagne. Premier scénario dialogué de Chaplin, *The Great Dictator* compte deux fois plus de pages que la norme hollywoodienne. Parmi des éléments abandonnés, l'épouse américaine et démocrate d'Hynkel, que Chaplin aurait fait interpréter par l'actrice comique juive Fanny Brice.

Le rire mortel

Après un an de préparation, le tournage débute le 9 septembre et dure jusqu'à fin mars 1940 (des retournages seront effectués jusqu'à la sortie). Les menaces de mort perdurent, mais de déconseillé par les autorités, le film est désormais attendu. Chaplin, perfectionniste comme jamais, multiplie les prises, montrant par exemple à Goddard les gestes à faire comme au temps du muet. Il tourne ses deux personnages séparément : d'abord le barbier dans le Ghetto, puis l'accident d'avion, les scènes avec Hynkel, le champ de bataille (avec une réplique de Grosse Bertha en bois de trois tonnes et trente mètres de long), et la chasse au canard. D'avril à juin, il monte tout en travaillant au discours final du barbier, sur lequel le scénario prévoit de monter des scènes dans divers pays où des militaires jettent les armes, touchés par la grâce. S'il ne retient pas la séquence, Chaplin conserve ce discours de six minutes contre l'avis des coscénaristes et des distributeurs, qui craignent un effet de pièce rapportée. En trois semaines, Chaplin invente au juger la partition du film, suggérant selon son habitude telle ou telle inspiration (« *ici, un passage wagnérien…* »).

Le Dictateur sort à New York le 15 octobre 1940. C'est le plus gros succès public de Chaplin. Les critiques sont mélangées, surtout envers le discours final – que Chaplin récitera devant le président Roosevelt en janvier 1941 – jugé tantôt communiste, tantôt trop sentimental. Chaplin répond dans le *New York Times* qu'il s'adresse avant tout aux soldats, « *les victimes mêmes d'une dictature* ». Après 1941, les films antinazis fleurissent à Hollywood. Mais la postérité critique du *Dictateur* reste parfois marquée d'un doute : était-il encore temps de rire du bourreau le plus sanguinaire du vingtième siècle ? « *Si j'avais connu les réelles horreurs des camps de concentration allemands, je n'aurais pas pu réaliser* Le Dictateur *; je n'aurais pas pu tourner en dérision la folie homicide des nazis. Mais j'étais décidé à ridiculiser leur bla-bla mystique sur les races au sang pur* », écrit Chaplin dans ses mémoires. Rudolf Arnheim, critique allemand réfugié aux USA, aurait regretté ce semi-reniement, lui qui avait pris la juste ampleur du mécanisme satirique complexe à l'œuvre dans un film dont il écrivit dès la sortie : « *Chaplin est le seul artiste à détenir l'arme secrète du rire mortel* […]*, le rire du Sage qui méprise la violence physique et même la menace de mort, parce qu'il en a découvert le revers : la faiblesse spirituelle, la stupidité et la fausseté de son adversaire*[2]. »

1) Note manuscrite, Archives Chaplin, citée par C. Delage, *Chaplin : la grande histoire*, p. 7.
2) « Anti-fascist Satire », *Films*, hiver 1940, repris dans *Film Essays and Criticism*, Wisconsin U. P., 1977, p. 215.

ÉCRITURE

« *Danse routine* »



Dans le scénario particulièrement fourni de Charlie Chaplin, la séquence de la danse du dictateur avec sa mappemonde-baudruche, intitulée « *Danse routine* » (numéro de danse), est minutieusement découpée et décrite (en comparant la description des dix mouvements avec les plans de la séquence, on appréciera la part d'improvisation). Ces plans qui s'enchaînent avec une fluidité rendant parfois le montage imperceptible organisent la rencontre improbable entre la gestuelle fantasque de Charlot (son célèbre « *coup de pied de comédie* ») et celle d'Hitler, dont Chaplin imagine le désir de pouvoir dans ce qu'il a de plus intime (Hynkel fait d'ailleurs sortir Garbitsch avant de grimper au rideau, si bien que le plaisir qu'il prend à ce pas de deux frôle la jouissance onaniste).

Peut-être inspirée par une pantomime de Chaplin improvisée un jour de fête dans les années 1920 (présente sur les suppléments du DVD), la chorégraphie « aidée » par de discrets trucages ne se contente pas de suspendre le récit en une parenthèse mégalomane bercée par le prélude de *Lohengrin* de Wagner. Elle complète le portrait contrasté d'Hynkel esquissé depuis son discours (séq. 5) en le représentant tantôt comme un bébé aux fesses rebondies, allongé sur le ventre avec un hochet démesuré, tantôt comme un mâle concupiscent.

Enfin, elle prophétise le sort de quiconque se croit capable de devenir maître du monde : l'éclatement du globe-ballon sort Hynkel de sa bulle narcissique.

1. Hynkel marche d'un pas lymphatique vers le globe (une main sur la hanche, l'autre étendue). Il le soulève de son support. Il a un moment de concentration magique. Le globe devient un ballon. Hynkel le fait rebondir d'un poignet sur l'autre, puis sur le sommet de son crâne. Il découvre qu'il peut en faire ce qu'il veut. Le monde est à lui. Il rit avec extase tout en jouant nonchalamment avec le globe.

2. Maintenant il montre son pouvoir. Il étreint le globe, tape du pied. Il modifie sa prise de sorte que sa main droite est au-dessus et sa main gauche en dessous.

3. Puis il marque une transition – devient voluptueux avec le monde qui manque de lui échapper.

4. Pour se venger, il le serre avec colère – lui donne un coup de pied vicieux.

5. Le monde revient à lui. Flatté par son pouvoir manifeste, Hynkel se remet à jouer distraitement avec le globe – avec des gestes idiots. L'envoie promener avec un coup de pied de comédie.

6. Il attrape le globe – il le tapote autoritairement entre ses deux poignets, debout devant son bureau.

7. Il se penche gracieusement en arrière au-dessus du bureau et prend un air très grec. Il balance le globe de son orteil à sa tête, puis sur son derrière. Sa beauté le transporte.

8. Il va de l'autre côté du bureau – a un élan mystique envers le monde, le lance haut en l'air, bondit après lui sur son bureau où il le rattrape.

9. À nouveau il le lance en l'air, bondit du bureau pour le rattraper (mouvement lent).

10. Il le rattrape brutalement (colère). Rire démoniaque. Le globe éclate. Il prend la peau d'un air morne et éclate en sanglots.

Extrait du scénario, décembre 1939. Cité par David Robinson dans *Chaplin*, pp. 315-316. Traduction de Jean-François Chaix très légèrement modifiée par nos soins.


1


2


3


4


5


6


7


8


9


10



Munich septembre 1937 – AFP







CONTEXTE

Des actualités à la fiction



Ancré dans l'inquiétude face à la montée du nazisme en Europe et dans la ressemblance entre Charlot et Hitler, le projet même du *Dictateur* en fait une fiction à clefs. La voix *off* d'actualités qui se substitue bientôt aux cartons relie l'intrigue au présent, et l'usage de termes aujourd'hui associés exclusivement à cette période, comme « camp de concentration » (même si l'expression est née au début du vingtième siècle) en font un film passionnant sur une Histoire saisie au présent et même au futur (le gag du « *gaz merveilleux, qui tuera tout le monde* » proposé par Herring revêt une noirceur rétrospectivement décuplée par notre connaissance de l'utilisation du Zyklon B dans les camps d'extermination). Les noms des personnages du film sont humoristiques par leur transparence même : Hynkel (Hinkel était un haut-dignitaire nazi de l'époque), dont le prénom Adenoid désigne un tissu humain mou, se rapporte évidemment à Adolf Hitler, le Führer comiquement appelé « *Notre Phooey* » par le commentateur d'actualités (l'interjection américaine *fooey* marque le dégoût, ce que la VF du film, « *notre chef* », renonce à traduire). Quant à la croix gammée, elle devient une double croix peu évocatrice en français, mais significative en anglais : *to double cross* signifie trahir. Benzino Napaloni fait de Benito Mussolini un Napoléon à moteur (*Benzin*, « essence » en allemand) à l'accent de Chico Marx. Herring associe Hermann Göring, ministre nazi de l'Économie et promoteur de « l'aryanisation », avec le « hareng », goûteux dans la cuisine yiddish, et Garbitsch jette aux ordures (*garbage*) Joseph Goebbels, ministre nazi de la Propagande et principal instigateur de la Nuit de cristal. Tomainia[1], l'Allemagne, souligne dans son étymologie la folie maniaque (*mania* en anglais) et l'Italie, devenue Bacteria, serait à assainir ; quant à l'Osterlich, concaténation de Österreich (Autriche en allemand) et *ostrich* (« autruche » en anglais), il désigne le pays natal d'Hitler, qu'il a annexé à l'Allemagne en mars 1938.

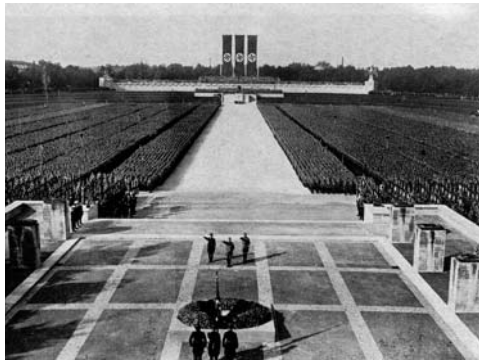
Le match Hynkel-Napaloni

Mais au-delà de la satire onomastique, Chaplin a visionné de près les actualités concernant l'Europe. Si *Le Dictateur* se trompe quant à la supériorité des troupes italiennes sur celles d'Hitler (séq. 30), le scénario s'intéresse surtout à la rivalité entre les deux chefs d'État. Il garde trace, par exemple, d'un commentaire de Mussolini sur son rival venu lui rendre visite à Venise en 1934 : « *petit clown fou* », effectivement prononcé, devient dans le film « *fou médiéval* » selon le banquier Epstein (séq. 18), et « *petit cheval* » quand Napaloni confond *horse*, cheval, et *hoarse*, enroué (séq. 26). Ayant visionné *Mussolini in Deutschland* (1937), Chaplin se souvient sans doute (séq. 27) que le Duce, bousculé pendant un orage, dut un jour revenir à pied à Berlin, seul et trempé jusqu'aux os. Plus généralement, il souligne les différences entre les deux dictateurs (le film s'est intitulé un temps *The Two Dictators*), qui l'ont orienté dans le choix de l'acteur comique Jack Oakie, engagé à prendre du poids. « *Hitler est, en fait, un neurasthénique méchant et mesquin. Chez Mussolini, on devine un personnage tout à fait différent : voyant, bruyant, vantard, profondément paysan*[2] », commente Chaplin à la sortie du film. Transposant dans l'espace réduit des décors du film la rivalité entre les deux dictateurs, il miniaturise ainsi leur querelle de territoire, tantôt horizontale (train qui ne coïncide pas avec le tapis rouge et oblige Hynkel à courir à l'autre bout du quai, séq. 27), tantôt verticale (le bureau surélevé séq. 28, les fauteuils de coiffeurs qui anticipent séq. 29 sur la chute d'un avion tomanien séq. 30), ou encore jouant sur la profondeur (l'entrée de Napaloni de derrière le bureau d'Hynkel déjouant ses plans d'intimidation spatiale, séq. 28). Quand la moutarde (anglaise, comme l'indique un insert séq. 33) monte au nez des dictateurs, Hynkel signe un accord qu'il se promet secrètement de briser – on reconnaît une allusion aux Accords de Munich (30 septembre 1938) rompus quand Hitler envahit Prague en mars 1939.

Précision architecturale

Dans ses décors, pourtant contraints à une certaine économie vu l'investissement personnel du réalisateur (il réduit leur budget de 80% grâce à des maquettes), Chaplin fait également preuve d'une précision qui fait mouche. Le Ghetto s'inspire du ghetto juif de Berlin, les *storm troopers* des SA (sections d'assaut) hitlériennes, et le Palais d'Hynkel de la nouvelle chancellerie d'Hitler inaugurée début 1939 mais annoncée dès janvier 1938 : folie des grandeurs architecturales avec plafond de verre (séq. 28) et bureau de quatre cents mètres







Le Triomphe de la volonté

carrés (Hynkel a besoin d'un clairon pour appeler une secrétaire), assorti d'une enfilade de couloirs (Garbitsch souhaite faire marcher Napaloni). Du *Triomphe de la volonté* réalisé en 1935 par Leni Riefenstahl sur ordre d'Hitler, Chaplin n'a pas seulement retenu la pompe architecturale mise en œuvre lors du congrès du parti nazi de Nuremberg en 1934. Attentif à la symétrie extrême, aux édifices monumentaux et à la prolifération de signes divers (aigle, croix gammées), il comprend aussi combien l'ensemble de ce film nazi met en scène un véritable rituel sacré – le « *mystère médiéval* » qu'Hynkel promet de mettre en scène dans le Ghetto (séq. 18) souligne l'amour du Reich pour les symboles gothiques et les renvoie à leur cruauté originaire.



Radio et nazisme : la voix de son maître

Le Dictateur, trop souvent pris pour une satire grossière, fait preuve d'une grande acuité perceptive quant à l'autoreprésentation d'Hitler et à l'art nazi de la propagande, qui bouleverse en profondeur le paysage architectural et a l'ambition de réviser autant l'Histoire que l'histoire de l'art (les statues antiques et classiques « corrigées », séq. 5) ainsi que la langue allemande – ce qu'analyse à l'époque le philologue antinazi Victor Klemperer[3].

L'importance de la propagande pour les nazis recoupe à l'évidence une préoccupation chaplinienne – ne serait-ce que parce que, comme il lui a volé sa moustache en brosse, Hitler, notoirement cinéphile, marche encore sur les plates-bandes de Chaplin en faisant du cinéma, via les réalisations commandées à Leni Riefenstahl et à d'autres, l'une de ses armes de choix.

Mais *Le Dictateur* témoigne aussi d'une attention particulière à la radio comme outil de propagande nazi. Le passage sur ce médium, dans le discours final du barbier/Hynkel, est une réponse directe à l'usage propagandiste que Goebbels, qui fera modifier la voix d'Hitler pour qu'elle paraisse moins fade et hachée sur les ondes, a développé dès août 1933 dans un discours célébrant la radio comme « *huitième pouvoir* ». On voit par là qu'avec *Le Dictateur*, Chaplin défie non seulement Hitler, sa mégalomanie et sa passion de l'autoreprésentation, mais plus généralement le système médiatique de manipulation des masses qu'il a mis en place. Seul un cinéaste-acteur qui a lui-même drainé de telles masses – paisiblement, jusqu'au cinéma – a pu prendre l'ampleur de la puissance maléfique d'une telle manipulation.

1) C'est pourquoi nous traduisons Tomainia par Tomanie et non Tomainie.
2) *Look*, 24 septembre 1940, cité dans C. Delage, *Chaplin : la grande histoire,* p. 54.
3) *LTI, la langue du Troisième Reich. Carnets d'un philologue* [1947], trad. Elisabeth Guillot, Albin Michel, coll. Bibliothèque Idées, 1996.









DÉCOUPAGE SÉQUENTIEL

Le récit est divisé en épisodes, qui correspondent aux chapitres de l'édition DVD Mk2, 2002.

I. Générique : un carton précise « *Toute ressemblance entre le dictateur Hynkel et le barbier juif est purement fortuite. Cette histoire se déroule entre deux guerres mondiales, un temps où la folie se déchaînait, la liberté piquait du nez et l'humanité était rudement secouée* ».

II. Charlot soldat : « *La Guerre mondiale, 1918* ». Sur le champ de bataille, une voix *off* de bande d'actualités présente la Grosse Bertha, canon surpuissant pointé par l'armée de Tomanie en direction de Notre-Dame et actionné par un petit soldat moustachu (séquence 1). Après un tir défectueux, celui-ci est envoyé au front mais il perd sa compagnie dans la brume et avance avec l'ennemi, qui lui tire dessus (2).

III. Le monde à l'envers : revenu à un poste de tir tomanien, le soldat sauve la vie à un aviateur. Il pilote à sa place, mais à l'envers. L'avion s'écrase. Ils sont saufs, mais apprennent que la guerre est finie, perdue par la Tomanie (3).

IV. Discours d'Hynkel, 1 : une voix *off* nous apprend que le soldat, barbier juif, passe plusieurs années à l'hôpital. En parallèle, la presse annonce l'armistice, puis la Dépression, puis l'accession au pouvoir du dictateur Hynkel (4). Entouré de ses ministres de la Guerre (Herring) et de l'Intérieur (Garbitsch), celui-ci prononce face à une foule exaltée un discours nationaliste et antisémite (5).

V. Terreur dans le Ghetto : M. Jaeckel, propriétaire de la boutique du barbier, loge Hannah, blanchisseuse orpheline qui prend à partie les policiers des sections d'assaut (SA) lorsqu'ils terrorisent les commerçants (6).

VI. Retour et remémoration : le barbier quitte l'hôpital (7). Toujours amnésique, il s'étonne de voir des SA inscrire « *juif* » sur la devanture de sa boutique. Hannah le cache dans sa cour quand la police vient en renfort (8). Plus tard, les SA le retrouvent dans la boutique et s'apprêtent à le pendre à un lampadaire. Leur commandant, Schultz, les en empêche : il reconnaît l'homme qui l'a sauvé pendant la guerre et lui assure sa protection. Le barbier retrouve la mémoire (9).

VII. Hynkel en son Palais : dans la « *machine de guerre* » architecturale d'Hynkel, celui-ci dicte une lettre, pose pour des œuvres à son effigie, observe des inventions militaires inefficaces, joue du piano, assaillit une secrétaire (10). Garbitsch annonce une vague d'arrestations de dissidents. Hynkel décide d'envahir l'Osterlich avant son rival Benzino Napaloni. Contraint d'emprunter à un grand banquier juif pour financer l'invasion, il va cesser momentanément ses persécutions (11).

VIII. Calme suspect dans le Ghetto : Hannah et le barbier, qui l'a coiffée dans son magasin après l'avoir machinalement rasée comme un homme, sympathisent sous l'œil attendri de M. Jaeckel (12). Devant l'attitude courtoise des SA dans la rue, Hannah espère la fin de la terreur (13).

IX. Le monde à portée de main : Hynkel peste contre l'incompétence de ses secrétaires. Herring lui annonce l'invention d'un « *merveilleux gaz toxique* » qui « *tuera tout le monde* ». Garbitsch rêve avec lui d'une Tomanie puis d'un monde purement aryens, vénérant un dictateur brun (14). Transporté par ses ambitions planétaires, Hynkel le congédie et danse avec sa mappemonde (15).

X. Rasage en musique : le barbier rase un client au rythme de la *Cinquième Danse hongroise* de Brahms diffusée à la radio (16). Hannah se prépare à un rendez-vous galant avec lui (17).

XI. Solution finale : apprenant que le banquier juif lui refuse son prêt, Hynkel demande à Schultz de se venger sur le Ghetto. Devant sa désapprobation, il l'envoie en camp de concentration (18).

XII. Discours d'Hynkel, 2 : la voix de son maître : prononcé à la radio et diffusé dans les rues du Ghetto, le discours haineux d'Hynkel terrorise Hannah et le barbier qui se promenaient gaiement (19). Les SA envahissent le Ghetto. Jaeckel organise la résistance (20). À l'annonce de l'arrestation de Schultz, les SA veulent se venger du barbier. Il fuit avec Hannah sur les toits, d'où ils voient brûler sa boutique. Il leur reste l'espoir de s'exiler en Osterlich, « *un pays libre* ». Pendant ce temps, Hynkel joue du piano. Jaeckel cache Schultz, fugitif (21).

XIII. Dîner de minuit : Schultz convoque les hommes de l'immeuble. Pour faire sauter le Palais, un kamikaze doit être tiré au sort : celui qui trouvera une pièce dans son pudding se sacrifiera. Mais Hannah, opposée à cet héroïsme stérile, a mis une pièce dans chacun des gâteaux. Tout le monde rentre chez soi (22).

XIV. Exils : le lendemain, Schultz et le barbier fuient par les toits mais sont arrêtés. La presse annonce « *Schultz déporté* » (23). Le barbier s'endort au camp de concentration (24). Jaeckel et Hannah gagnent l'Osterlich à pied ; ils y vivent paisiblement de la culture des vignes. Elle écrit au barbier qu'elle l'attend (25).

XV. « *La paix est déclarée* » : Hynkel apprend que Napaloni prépare aussi l'invasion de l'Osterlich. Il s'apprête à lui déclarer la guerre mais Garbitsch le convainc plutôt de l'inviter pour l'intimider en exhibant sa puissance militaire (26).

XVI. Arrivée de Napaloni : après un cafouillage technique lors de sa réception officielle à la gare, son épouse et son ambassadeur sont oubliés dans la foule (27).

XVII. Hynky et son visiteur : la bonhomie grossière de l'invité déjoue l'intimidation prévue (28). Chez le barbier du Palais, il rivalise de hauteur en rehaussant son siège (29). Lors de la revue militaire, un avion tomanien s'écrase (30).

XVIII. Pugilat gastronomique : Garbitsch concocte un plan d'invasion de l'Osterlich : Hynkel passera la frontière déguisé en chasseur (31). Au bal, Hynkel danse avec l'opulente Mme Napaloni (32). Au buffet, les deux dictateurs exigent chacun que l'autre retire ses troupes de la frontière de l'Osterlich. Escalade à coups de spaghetti et de salami. Hynkel signe mais sait qu'il se dédira (33).

XIX. « *Tu envahis l'Osterlich* » : Schultz et le barbier, évadés du camp de concentration en habit d'officiers, marchent vers l'Osterlich. Les SA, prenant le barbier pour Hynkel, les mènent à l'état-major clandestin (34). Hynkel, déguisé en chasseur, est arrêté par les SA qui le prennent pour le barbier (35). Pendant ce temps, dans le Ghetto, les Juifs sont spoliés. Un jeune homme qui protestait est tué en pleine rue (36). En Osterlich, Hannah et M. Jaeckel voient arriver chez eux les soldats tomaniens, qui les maltraitent (37).

XX. Discours d'Hynkel, 3 : devant les foules d'Osterlich, Hynkel est attendu pour un discours à la tribune. Garbitsch plaide d'abord contre la démocratie et les juifs. Le barbier n'ose pas se lancer. « *Vous devez parler* », lui enjoint Schultz. S'adressant au peuple, aux soldats puis à Hannah, il prône la paix et de la démocratie. Le public l'acclame. Depuis l'Osterlich, Hannah entend sa voix. Elle lève les yeux, pleine d'espoir (38). Fin.

RÉCIT

Trajectoires croisées







Le récit du *Dictateur* se caractérise par une répartition en deux lieux principaux, le Ghetto et le Palais, annoncée dès le générique (« *Les gens du Palais/Les gens du Ghetto* »). Le va-et-vient entre ces lieux filmés différemment (à-plats frontaux au Palais et à la tribune, profondeur de champ et travellings qui déplient l'espace dans le Ghetto) relève du montage alterné, c'est-à-dire que les actions s'y déroulent simultanément : pendant la convalescence du barbier (séq. 4), Hynkel galvanise les foules (séq. 5) ; pendant qu'il s'imagine maître du monde (séq. 15), le barbier se remet au travail (séq. 16). Seul Schultz évolue dans les deux sphères, au point de se tromper de vocabulaire (« *Heil Hynkel ! Mais qu'est-ce que je dis ?* », séq. 20).

Cette alternance soulignée par des fondus au noir renforce la symétrie créée par l'interprétation de deux personnages par un même acteur – Chaplin. Une symétrie inverse qui se traduit dans le rythme des gestes et des séquences : Hynkel, homme pressé qui a édifié une horloge à son effigie, semble tenir sa hâte de la cadence de l'Histoire (séq. 4). Le barbier au contraire effectue ses gestes sans hâte, qu'il soit stupéfait (devant la poussière de sa boutique, séq. 8) ou qu'il savoure le travail bien fait (séq. 16). La symétrie inverse culmine dans leurs discours respectifs, dont l'auditoire s'oppose : pantins articulés pour Hynkel (séq. 5), vrais humains pour le barbier (séq. 38), qui allie présence physique et radiophonique (dont le second discours d'Hynkel bénéficiait, séq. 19). Il faut noter que, bien qu'à l'origine du projet du film, la ressemblance entre les deux protagonistes reste extra-diégétique (mentionnée seulement dans le carton d'ouverture). Aucun personnage ne la remarque, jusqu'au moment où les SA saluent le barbier fugitif comme leur leader (séq. 34, voir pages 10-11).

Quand Palais et Ghetto communiquent

Le montage alterné est cependant troublé de plusieurs façons, par exemple cet insert : pendant que la boutique du barbier brûle, Hynkel joue du piano dans un plan de quelques secondes, séq. 21, tel Néron caressant sa lyre pendant l'incendie de Rome. C'est comme si Hynkel, au courant de cette exaction, s'amusait des conséquences de ses persécutions. Inversement, le scénario n'hésite pas à laisser longtemps de côté soit Hynkel (en des séquences qui tiennent du court métrage autonome : séq. 12, 22), soit le barbier (visite de Napaloni, même si le salon de coiffure du Palais rappelle que celui du barbier a été détruit).

Parfois, c'est un lien de cause à effet qui remplace le montage alterné : quand Hynkel cesse la terreur (séq. 11), la vie au Ghetto s'adoucit (séq. 12). Ce lien inquiète, car il intervient juste après une modification de la tonalité comique : devant l'indifférence d'Hynkel face à la mort sous ses yeux de l'inventeur du chapeau-parachute (séq. 10) notre rire se teinte d'un dégoût qui va crescendo quand Hynkel et Garbitsch planifient les meurtres de masse. Ce n'est pas un hasard si l'apogée du Mal intervient dans un court-circuit entre Palais et Ghetto. Quand Hynkel poursuit les juifs de ses hurlements radiophoniques (séq. 19), il trouble la quiétude spatiale que garantissait le montage alterné et augure de leur anéantissement (effectif séq. 36).

Le montage alterné souffre une autre exception, d'autant plus importante qu'elle ouvre le film. Au-delà de son statut de remake de *Charlot soldat*, l'épisode initial constitue un prologue significatif. Non seulement il rappelle un lien de cause à effet connu entre la défaite de l'Allemagne en 1918 et la montée au pouvoir d'Hitler. Mais surtout, ce passé refoulé par le barbier (et parfois par le spectateur) irrigue sous forme d'échos tout le récit : la non-reconnaissance du barbier devant Schultz (« *Vous ne me reconnaissez pas ?* », séq. 9) rejoue celle de Schultz aviateur (« *Où suis-je ?* », séq. 3) ; l'exhortation finale aux soldats de ne pas rester « *esclaves* » des dictateurs (séq. 38) rappelle le soldat chair-à-canon du prologue. Enfin, comment ne pas entendre le commentaire *off* sur la « *portée à très longue distance* » du canon tomanien comme le prédécesseur négatif de la portée utopique de la voix du barbier, qui atteint Hannah jusqu'en Osterlich ? Avec cet usage mystique du montage alterné, Chaplin nous fait oublier jusqu'à la nécessité d'un dénouement.

Une reprise musicale

Deux thèmes musicaux principaux sont employés dans le film, l'un diégétique, la *Cinquième Danse hongroise* de Johannes Brahms (1869), désignée comme telle par le présentateur radiophonique (séq. 16) et l'autre non diégétique, le prélude au premier acte de l'opéra de Richard Wagner *Lohengrin* (1850).

On observera la façon dont la musique contribue au parallèle établi par le récit entre le persécuteur et le persécuté. On notera que la chorégraphie sur la mappemonde (Wagner, séq. 15) précède immédiatement le rasage en musique (Brahms, séq. 16). L'opposition des morceaux marque un rapport au monde opposé : fantasme mégalomane *vs* amour du travail bien fait.

Mais le même morceau évoque-t-il les mêmes émotions à chacune de ses occurrences ? Si l'Allemagne nazie a fait grand usage des œuvres de Wagner, il faut noter que dans *Le Dictateur*, *Lohengrin* surgit aussi quand c'est Hannah qui rêve, de paix cette fois (séq. 13). Après la chorégraphie d'Hynkel, le leitmotiv wagnérien revient dans le discours final du barbier (séq. 38).

Cette reprise par le « Bien » d'une œuvre appropriée par le dictateur maléfique correspond dans le récit au rétablissement à l'endroit d'un monde mis à l'envers dès le vol en avion (séq. 3). Indice qu'une telle réappropriation est un enjeu crucial pour Chaplin : le dernier mot du film, « *Écoutez !* », adressé par Hannah à Jaeckel et plus largement au spectateur, fait de la musique le tout dernier mot du film.









MISE EN SCÈNE

Le burlesque à l'épreuve de la guerre



Dès la phase d'écriture, Chaplin commence *Le Dictateur* avec une ambition double : concilier pertinence politique et puissance comique. Que devient le comique « à la Charlot » mis en œuvre dès les années 1910 par Chaplin, une fois passé au double tamis du cinéma parlant et de l'urgence politique ? Chaplin, dans le film le plus scénarisé qu'il ait jamais réalisé, a posé de front cette question et y a répondu de plusieurs manières.

D'abord en conservant une part de franche pantomime : la danse avec la mappemonde d'Hynkel (séq. 15), le rasage en musique (séq. 16) ou le résumé de la situation fait par le barbier à Schultz qui ne comprend rien à ses gestes (séq. 23). La longue séquence des puddings fourrés de pièces (chap. 13) pourrait même constituer un court métrage à part entière. Du point de vue du récit, c'est une opération blanche : le sacrifice d'un juif demandé par Schultz sera écarté par les convives. En revanche, Charlot s'y retrouve en terrain connu : la définition du rire qu'a donnée le philosophe Henri Bergson – « *du mécanique plaqué sur du vivant* » – fonctionne à plein, le bruit métallique des pièces résonant à chacun de ses hoquets. Il s'agit d'une variation sur l'une des seules expérimentations sonores des *Lumières de la ville*, où Charlot, qui a avalé un sifflet, est pris de bruyants hoquets pendant un récital.

De son côté, le personnage d'Hynkel hérite aussi des traits de caractère du Charlot hargneux et concupiscent des débuts : désirs pressants (les grognements de porc avec sa secrétaire), colères infantiles (quand il arrache ses médailles à Herring ou dit à Garbitsch qui lui parle des gens : « *Les gens, bah !* »), si intenses qu'elles le font régresser dans son infra-langue borborygmique (séq. 18, elle-même inspirée du discours d'inauguration en sabir qui ouvre *Les Lumières de la ville*). Bien que son discours (séq. 5) soit devenu un morceau d'anthologie de l'histoire du cinéma, la majorité des gags associés à son personnage tient du cinéma muet : rangée de statues faisant le salut hitlérien, enveloppe que le dictateur fait lécher (un gag repris de *Charlot à la banque*, 1915), jeu de mots visuel sur la double croix (*to double cross*, trahir), foule de pantins élevant mécaniquement le bras, manteau trop grand, chute due à une peau de banane, inventions à l'inefficacité fatale…

Si les desseins d'Hynkel et de ses ministres deviennent de plus en plus sombres, le comique ne suit pas cette inflexion au cours du film : le long et hilarant épisode avec Napaloni freine cette noirceur. Dans son grotesque jubilatoire (opposition de corpulence entre les Napaloni et Hynkel), les dialogues et l'accent italien (ou italo-américain !) jouent une part non négligeable tout comme l'usage synecdotique de mets associés à leur nation d'origine (spaghetti *vs* saucisse).

La première guerre ou le monde à l'envers

Sans tenir de la pantomime, l'ouverture du *Dictateur* fait elle aussi « raccord » avec l'œuvre muette de Chaplin, avec ses allures de remake de *Charlot soldat* (*Shoulder Arms*, 1918). Dans ce deux-bobines tourné et distribué pendant la première guerre mondiale, le Petit Vagabond, soldat américain, se déguisait à un moment en officier allemand. Mais si la reprise de gags antérieurs est chose courante pour Chaplin[1], rien à part ce travestissement ne rapproche *Charlot soldat* de l'ouverture du *Dictateur*. Un long travelling prend la mesure d'un décor plus réaliste et dispendieux que celui du court métrage de 1918 ; nous ne sommes pas au régiment mais au front, où le son (absent bien sûr de *Charlot soldat*) indique que le combat fait rage. Le protagoniste ne vise plus avec son fusil, il actionne sans regarder un engin énorme doué d'une portée qui dépasse la vision humaine. Dernier bout de la chaîne de commandement, il ne trouve aucun subalterne à envoyer au casse-pipe, gag qui le désigne comme pure chair-à-canon sacrifiée par sa hiérarchie. La voix *off* de bandes d'actualités qui décrit la Grosse Bertha ajoute à la satire de la guerre une satire de la propagande qui se prolonge dans l'édulcoration de la traduction du discours d'Hynkel à partir d'un script préétabli (séq. 5).

On l'aura compris : la représentation de la (même) guerre a gagné en réalisme depuis 1918, mais son traitement comique appartient toujours à une veine burlesque qui perdure dans *Le Dictateur*. Le burlesque se caractérise par la lutte d'un corps contre des objets (la grenade dégoupillée perdue dans le pantalon, l'obus puis le canon anti-aérien tourbillonnants) via un processus de détournement qui aboutit à une suradaptation (ainsi d'un maladroit qui chute mais, dans son habileté à se rétablir, révèle des talents d'acrobate). Qu'est-ce







qui est détourné ? Des catégories : un objet se métamorphose en être humain (les glouglous digestifs de la grosse Bertha, le micro qui ploie comme s'il était intimidé). Des fonctions : une arme (le canon anti-aérien) évoque la caméra sur grue de Chaplin, en une furtive mise en abyme. Mais dans la pantomime même gît l'indice d'un détournement poussé jusqu'au *retournement* : après le canon anti-aérien qui visait les supérieurs hiérarchiques du soldat, c'est en effet sur une vision du monde à l'envers que se clôt l'épisode de la première guerre dans la séquence de l'avion. Elle préfigure le monde où le barbier reviendra dix ans plus tard : un monde où les valeurs humaines sont inversées, où le pauvre est persécuté, l'art esclave du pouvoir et la police criminelle. Le pilotage tête en bas, qui coûte presque sa vie au barbier et lui vaut dix ans d'amnésie, « branche » en quelque sorte le principe du burlesque sur la tragédie de l'Histoire. En effet, l'idée de « suradaptation » burlesque ne définit-elle pas précisément l'arc narratif du *Dictateur*, dans lequel un opprimé détourne à son avantage (et à celui de l'humanité) une ressemblance physique avec son oppresseur ?

Un burlesque à double détente

C'est dans cette perspective que se justifie l'aveuglement des personnages quant à la qualité de sosies d'Hynkel et du barbier. Autant Chaplin la fait immédiatement remarquer au spectateur via le carton d'ouverture, autant il prive les personnages de cette reconnaissance jusqu'à la toute fin. Si le gag peut se définir comme « *le chemin le plus long pour aller d'un point à un autre*[2] » – plus le détour est long, plus la chute a des chances de faire rire – alors la non-reconnaissance de la ressemblance fait du récit dans son ensemble un seul et vaste gag. Le retournement final (la prise de parole d'un homme quasiment muet) a d'autant plus d'impact que le moment de reconnaissance a été retardé. La fin du *Dictateur* ne montre pas seulement le représentant des sans-voix soudain possédé par une parole ; elle met aussi en scène la transformation du « *dictateur du monde* » (séq. 14) en Petit Vagabond, habitué du déguisement – en l'occurrence, une panoplie de chasseur qui singe une célèbre photo d'Hitler en short tyrolien.

Chaplin n'a donc pas abandonné le burlesque pour un comique plus « adulte » ou mûr dans *Le Dictateur* ; justement parce que son sujet relève d'une urgence absolue et d'une gravité sans précédent, il rassemble ses forces comiques et puise dans son expérience de gagman. Si, à l'échelle d'une séquence, la pantomime comique n'est plus une arme suffisante (les coups de pinceau ou de poêle infligés aux SA par le barbier ou Hannah), la structure du gag s'avère pertinente pour l'arc narratif d'ensemble. Le comique fonctionne donc différemment dans le déroulement d'une séquence et dans celui du film entier – un décalage dont on sent bien qu'il repose sur l'espoir (énoncé en d'autres mots dans le discours final) que, selon l'expression américaine, *the joke will be on Hitler*, que l'Histoire aura raison d'Hitler. En attendant, ce burlesque à deux vitesses insuffle au *Dictateur* une dissonance renforcée par la variété rythmique des gags et la part changeante des gestes et des dialogues dans ceux-ci. Loin de rendre le film bancal, cette dissonance traduit cinématographiquement l'ironie tragique de l'Histoire elle-même.

1) Voir la vidéo commentée de Jean-François Buiré sur *L'Immigrant* : http://www.centreimages.fr/livretcourts2/EMIGRANT/GAGS.html
2) Francis Bordat, « De Charlot aux *Charlot* : la mise en scène comme 'extension' du jeu », pp. 67 et 69.

Au-delà du borborygme

Les deux discours d'Hynkel (séq. 5 et 19) ne mêlent pas seulement grognements et onomatopées. On les écoutera attentivement pour y déceler des expressions. Certaines sont de langue anglaise, soit déformées (« *Démocracy shtunk ! Liberty shtunk !* » – la démocratie et la liberté *stink*, littéralement : puent) soit intactes (« *soldiers for Hynkel !* »). D'autres sont allemandes ou yiddish. Notons que des mots comme *Wiener Schnitzel, lager Bier, Liverwurst* ou encore *Sauerkraut* sont compréhensibles par le public anglophone car ils existent tels quels en américain (il s'agit de clichés culinaires allemands repérables : choucroute, bière, saucisse). On analysera l'effet comique de cette incrustation d'une langue dans une autre.
Mais on s'interrogera aussi sur la réduction d'un signifié (un discours idéologiquement très chargé) à son signifiant (le rythme heurté d'une langue traversée de sifflantes haineuses – *Tchuden* pour *Juden*, les juifs). Quand la charge pulsionnelle des grognements remplace les mots, le passage à l'acte *manu militari* menace. En plaçant l'accent sur le son pur davantage que sur le texte, Chaplin souligne qu'Hitler vise les affects plutôt que la raison de son auditoire. Sensible à l'arrivée du son au cinéma, Chaplin reconnaît à travers cette satire une certaine efficacité à la propagande nazie, axée sur la mise en espace et en ondes de la voix.

SÉQUENCE
Terreur au haut-parleur

À la séquence 19 du *Dictateur*, Hynkel, furieux que le banquier juif Epstein lui ait refusé un prêt, décide d'adresser son discours radiophonique « *aux enfants d'Israël* » plutôt qu'à ceux de « *la double croix* ». Ce changement d'auditoire et de texte (il froisse les notes préparées pour le discours) est aussi un revirement politique : il avait décrété l'arrêt des persécutions dans le Ghetto, ouvrant une parenthèse de paix dans laquelle s'est ébauchée une idylle entre le barbier et Hannah (chapitre 8), mais sa rage radiophonique marquera le durcissement de ses exactions envers les juifs.

Le fondu enchaîné passant du Palais à la boutique du barbier (01:00:12) pose un contraste entre les humeurs des deux personnages-sosies : d'un côté Hynkel, drapé dans une cape ridicule mais qui donne à son sombre dessein une tonalité vampirique ; de l'autre, le barbier en galant tiré à quatre épingles, vérifiant sa mise et se frottant les ongles sur l'appuie-tête du siège de coiffeur avec une précision gestuelle que tout spectateur connaît à Charlot. À l'inverse du bureau d'Hynkel, filmé comme un espace hermétique, le Ghetto a une architecture à taille humaine, où tout communique : d'une volte-face, le barbier qui embrassait du regard sa boutique se retrouve dans la cour. Son rendez-vous avec Hannah a désormais un auditoire de voisins. Ce gag plein de douceur – les amoureux ne sont pas seuls – fait du Ghetto une communauté bienveillante où l'intimité passe après la fraternité, mais où inversement, la fraternité politique ne sacrifie rien au bonheur simple de vivre, comme le montrera l'épisode des pièces dans les puddings.

Après le passage de la porte de la boutique à la cour, c'est la porte du patio qui est franchie en une discrète fermeture au volet. Le couple, bras dessus-bras dessous, n'est pas sans rappeler celui que les mêmes acteurs composent dans *Les Temps modernes* (dans un ultime plan devenu célèbre, ils s'éloignent de dos au fond du champ). L'optimisme débordant de la réplique d'Hannah sur Hynkel, relayé par une musique guillerette, culmine dans l'achat de deux badges à l'effigie du dictateur. S'il surprend politiquement, ce geste a toute sa cohérence narrative : le barbier fait un cadeau à sa bien-aimée. Mais au moment même où le barbier semble prêt à payer « de sa poche » pour de la propagande d'État, les vociférations d'Hynkel retentissent hors champ. C'est le mot « *Tchuden* » (les juifs, dans un sabir que l'on connaît depuis son premier discours) qui fait lever les yeux au barbier et à Hannah et cesser le boniment du vendeur. Le plan suivant montre des passants levant les yeux vers un poteau, qu'un panoramique vertical révèle porteur de haut-parleurs.

Le fondu-enchaîné sur le gros plan du visage d'Hynkel vociférant est visuellement caractéristique du cinéma muet, où ce choix de montage revêtait une fonction informative. Mais dans ce film parlant, le spectateur, comme les passants, a d'emblée reconnu la voix d'Hynkel. L'insert qui a valeur de citation du discours (un autre fondu-enchaîné ramenant ensuite la caméra sur les visages du barbier et des passants pétrifiés) produit ici une pure secousse émotionnelle, qui a un nom à la fois psychologique et politique : la terreur. Cadré en plan américain, le couple rend ses badges au moment où le dictateur fait entendre des grognements porcins. Le passage au plan d'ensemble sur la rue s'opère par un mot du discours qui déclenche la fuite de tous les vendeurs : « *Ghetto* ». Menacés directement de « *Blitzkrieg* », les « *Tchuden* » plient bagage – la boutique escamotable du vendeur ressemble aux valises de l'exode à venir. Le décor se vide, laissant les deux protagonistes seuls en pleine rue, comme interdits.

Un duel entre muet et parlant

C'est encore la répétition d'un mot, *strafen* (« punir » en allemand), qui déclenche le resserrement du cadre sur Hannah et le barbier. À partir de la reprise du dialogue, ce couple au rythme si différent de celui des autres passants se voit lui-même scindé : Hannah engage le barbier à se presser, mais il refuse, dans un sursaut de résistance – instant furtif où sa détermination le dresse droit comme un i et lui fait perdre canne et chapeau, avant qu'un autre mot crié *off* par le dictateur ne le précipite dans un tonneau tête la première. On retrouve là le corps du Charlot des films muets, soumis à une force centrifuge qui le démantibule, tandis qu'Hannah est plaquée face au mur – la voix du dictateur, par son volume et sa violence expressive fait fuir ou tomber ; elle traque et fusille alternativement.

Le travelling sur la course d'Hannah et du barbier (qui a récupéré chapeau et canne) rappelle la figure typiquement burlesque de la course-poursuite, mais la voix d'Hynkel l'infléchit d'une inquiétude profonde. À partir du moment où le barbier décide à nouveau de récupérer canne et chapeau, c'est un véritable duel que Chaplin met en scène. Cette séquence est en effet la seule confrontation, certes indirecte, entre le barbier et Hynkel ; le quiproquo final, raconté en montage alterné, ne les fera pas se croiser. Ici, l'espace du Palais et celui du Ghetto communiquent : les accès de fureur vocaux du dictateur téléguident le barbier bondissant. Le son « dicte » ainsi ses gestes à l'image, comme si le corps du juif était possédé par la parole antisémite. Le SA qui s'approche dans le dos du barbier est un relais amoindri de la parole toute-puissante d'Hynkel. Face à ce grand militaire, le petit homme utilise les ressources de sa taille : il s'esquive dans un soupirail, comme un chat dans une chatière.

Mais si le SA ne semble pas le poursuivre, le fondu enchaîné sur un nouveau gros plan de l'orateur enragé ne laisse aucun doute sur l'inutilité de cette chausse-trappe : le fondu enchaîné suivant, qui raccorde le visage d'Hynkel à l'ensemble des habitants réunis dans la cour, étend son emprise sur la cour entière. La voix a violé l'intimité pleine de promesses amoureuses du début de la séquence. L'impératif d'Hannah au barbier (« *Éteignez la radio !* ») marque la fin du discours et le passage à l'acte d'Hynkel. Les SA prennent le relais, substituant au hors-champ radiophonique le son hors champ de plus en plus rapproché – et bientôt *in* – du bruit de leurs bottes.

Tout en proposant une mise en scène alternative au discours d'Hynkel de la séquence 5, le dispositif de cette séquence analyse avec précision l'utilisation de la radio théorisée par le nazi Goebbels, même si dès *Les Temps modernes*, le patron de l'usine disposait d'une vidéo-surveillance avant la lettre. La retransmission radio décuple le volume de la voix et lui confère une ubiquité surnaturelle. Mais cette voix qui envahit l'espace public et le transforme en prison (quelques plans plus tard, l'épisode se clôt sur le gros plan d'un couple d'oiseaux en cage) vaut aussi comme métaphore de la technologie du parlant envahissant le cinéma. Dans cette démonstration brillante de la puissance suggestive du hors-champ sonore, la petite histoire (celle du cinéma de Chaplin persécuté par le parlant devenu obligatoire) s'offre en synecdoque de la grande.

1) Cette « *voix panoptique de surveillance* » (Michel Chion) rappelle aussi le dispositif diabolique de Mabuse dans *Le Testament du docteur Mabuse* de Fritz Lang.



0



1



2a



2b



3



5



6



6-7



8



9a



9b



11



12



13a



13b



14



15a



15b



16



17

Sortie du récit par voie radiophonique

Le discours final du barbier déguisé en Hynkel peut être étudié comme un texte à part entière, qui dans le passage du nous/vous au je/tu, insère dans la généralité du propos le dénouement amoureux et entre en contraste avec les discours d'Hynkel (les deux gestuelles, stylisée et naturaliste, s'opposent) et de Garbitsch.

Mais cette prise de parole fait l'objet d'une mise en scène singulière. Qui parle ? Selon André Bazin, c'est Chaplin, en une véritable « *psychanalyse photographique de Charlot* ». Le critique François Mars suggère que « *Chaplin, pas plus que son public, ne croit à la substitution finale entre le petit barbier et le grand dictateur.* […] *Simplement Chaplin suggère à Hitler un retour sur lui-même* ».

L'enjeu est de dépasser la seule contre-propagande par un travail de mise en scène. Le personnage du barbier est idéal pour cela, car il était précédemment presque muet (bâillonné par sa hiérarchie comme soldat, amnésique, amoureux transi…). Dans cette adresse « *sans contrechamp* »,Chaplin, célébrité internationale, plonge le spectateur dans l'histoire contemporaine en le privant de résolution narrative et en pulvérisant la vraisemblance psychologique. « *Je vous parle d'où je ne serai jamais plus,* résume Serge Daney*, et là où vous n'êtes pas encore* ».

Coup de foudre unisexe

La séquence 12 montre pour la première fois le barbier au travail. Après s'être fait raser, M. Jaeckel lui propose de coiffer Hannah dans le but d'ouvrir un jour un lucratif « salon de beauté » – et parce qu'elle ne peut « *pas devenir plus moche* » ! Sa taquinerie bon enfant – il les sait attirés l'un par l'autre – augure de la naissance d'un couple dans l'humour.

On étudiera trois plans qui se succèdent quand Hannah, cadrée en buste sur le fauteuil, renverse sa tête en arrière et s'en remet aux mains du coiffeur… enfin, du barbier. Le gag qui suit se fonde sur l'étourderie – l'un de leurs points communs qui selon elle ne manque pas de charme. Mais si le barbier la rase comme un homme, c'est aussi parce que cette héroïne a des qualités dites viriles (elle résiste aux SA séq. 6 et désobéit à Schultz séq. 22).

Le barbier apparaît dans ces plans comme un personnage de cinéma muet : il bégaie ou répond par monosyllabes. Ce n'est qu'après le rire libérateur qu'il exprimera son amour en embellissant la Cendrillon du Ghetto. Cette métamorphose prélude à la sienne : l'étourdi interdit se révèlera à la fin un prophète prolixe, dans une nouvelle adresse à Hannah (séq. 38).



PLAN
Rasage en musique






Au début de la séquence 16, sur le gros plan d'une radio, un speaker annonce une « *happy hour* » : « *Faites de votre travail un plaisir : bougez au rythme de la musique* ». C'est peu de dire que le barbier suit son conseil dans le plan-séquence qui suit : il rase un client au son de la *Cinquième Danse hongroise* de Johannes Brahms avec une précision calquée sur le tempo musical. Dans la séquence qui précède, la danse d'Hynkel avec la mappemonde, rendue aérienne par de discrets trucages, épousait elle aussi le rythme du prélude de *Lohengrin* de Wagner. Mais la synchronie se rompait avec l'éclatement du « monde » au visage du dictateur. Le rasage en musique au tempo principalement rapide substitue l'énergie du labeur artisanal aux envolées mégalomanes d'Hynkel.

La coïncidence entre musique et mouvement correspond ici à la définition du *mickeymousing*. Ce terme emprunté au dessin animé désigne une musique accompagnant « *les actions et les mouvements survenant dans les images du film par des figures et des actions musicales exactement synchrones, qui peuvent réaliser en même temps le bruitage, stylisé et transposé en notes musicales*[1] ». Le procédé a la précision d'une partition gestuelle héritée du Charlot muet : à l'introduction musicale correspond la préparation du savon ; aux aigus des violons, le vigoureux essorage des mains ; au ralentissement du tempo, l'aiguisage soigneux de la lame… Mais les gestes dépassent bientôt la seule utilité du métier : une fois le barbier passé à droite du fauteuil, ses genoux pliés en cadence, qui semblent inquiéter son client, inaugurent un rasage assez rude. Chaque coup de lame, épousant la vivacité du morceau, fait sursauter le client. L'arrachage du drap protecteur suit celui, douloureux, d'un cheveu rebelle. La *Danse hongroise* achevée, le spectateur oublie l'étrangeté du « blanc radiophonique » qui sévit sur les ondes et laisse le temps au barbier de demander son dû.

Ondes négatives

Par-delà l'effet comique d'une certaine brutalité induite par les attaques des phrases musicales, on peut se demander pourquoi le client détale à la fin, sans un mot. Qu'est-ce qui l'a effrayé dans cette synchronie entre musique et gestes – entre son et image ? Le regard dans le vague du barbier et ses gestes mécaniques encouragent une hypothèse : en obéissant aux injonctions du speaker de la radio, n'est-il pas devenu un bon petit soldat du régime – ou, pour reprendre l'image à un autre film de Chaplin, une sorte de machine à raser, comme la machine à manger qui s'emballe et blesse Charlot dans *Les Temps modernes* ?

L'« *happy hour* » radiophonique tient en effet non seulement de la réclame mais de la propagande, et au gros plan du poste de radio correspondra trois séquences plus tard celui sur les haut-parleurs d'où sortiront les menaces d'Hynkel. Le discours final du barbier, transmis sur les ondes, fera à nouveau référence au pervertissement d'une technologie magnifique. Mais dès ce plan a priori guilleret le danger de mécanisation du geste est présent en germe et avec lui celui du téléguidage de l'humain.

Le synchronisme parfait entre geste et musique exclut aussi la possibilité du parlant – une victoire peut-être pour le Chaplin réticent devant l'obligation de passer aux *talkies* dans les années 1930… mais cette façon de clouer le bec aux personnages a des allures de dictature. Chaplin, qui a visionné les rituels nazis mis en scène dans *Le Triomphe de la volonté*, n'ignorait pas que le régime le plus dangereux du monde partageait avec l'artiste de pantomime une même tentation chorégraphique. La beauté de ce plan-séquence tient à son ambivalence. Le barbier, à peine sorti d'une amnésie qui l'a tenu à l'écart du temps social et historique, se love avec délice dans la parenthèse musicale. Mais ce faisant, il réintègre à son insu le temps social en adoptant l'enjouement sur commande de l'*happy hour* d'État. Le raccord-son avec la séquence au Palais se fait d'ailleurs sur l'annonce de la fin de cette *happy hour* : pour Hynkel, c'en est fini du calme passager dans le Ghetto – pendant la pause musicale, il affûtait lui aussi ses lames, autrement plus blessantes que celles du petit barbier.

1) Michel Chion, *Le Son au cinéma*, Cahiers du cinéma, coll. « Essais », nouvelle édition revue et corrigée, 1994.

FIGURE
Face à la foule






Morceau d'anthologie, le premier discours d'Hynkel (séq. 5) n'a pas pour seul intérêt son sabir où se mêlent toux, grognements et vocables allemands ou anglais (voir p. 11). Cette figure familière aux spectateurs de bandes d'actualités tend un miroir déformant à l'histoire européenne en cours. Pour Chaplin, l'enjeu n'est pas seulement de tourner en ridicule Hitler, c'est aussi de déconstruire l'efficace propagande nazie.

C'est de dos qu'Hynkel apparaît pour la première fois, après avoir été évoqué par écrit (le titre de journal) et en voix *off*. Alors que le commentaire dit qu'il règne sur la Tomanie « *d'un poing d'acier* », on l'aperçoit en plan américain, le poing levé. Changeant d'axe à 180 degrés, une coupe le montre face au public quand il commence à parler. À l'arrière-plan, aussi dociles que la plèbe, ses ministres l'écoutent bras croisés. Ils ne semblent présents que pour arborer les écussons de la double croix – une variante de la croix gammée qui annonce la teneur de l'acte de parole imminent : *to double cross* signifie trahir. De bout en bout, la traduction *off* (dont le speaker radio dira à la fin qu'il s'agit d'un script tout prêt) édulcore les propos jusqu'au contresens complet (« *il n'a que la paix dans son cœur* »).

Déconstruire le cinéma de propagande

C'est quand le dictateur aborde les « *Tchuden* » que la caméra devient mobile : un recadrage souligne le gag des micros qui, ployant sous sa colère, semblent malmenés à la place des juifs. Le montage s'accorde avec le tempo rhétorique : deux raccords dans l'axe passent d'un cadrage serré à un plus large au moment où Hynkel conclut un point important ou attend les applaudissements. Tout concourt à faire de cette séquence un pastiche du film de propagande nazi *Le Triomphe de la volonté* de Leni Riefenstahl (voir pp. 6-7). Tournée en 1934, cette œuvre de commande montre Hitler immobile comme une statue pendant les défilés mais animé d'une foi en apparence incontrôlable pendant ses discours. Chaplin ne se contente pas d'imiter : il refuse les contre-plongées déifiantes de Riefenstahl et surtout, il mêle au sein du seul discours la raideur politicienne et l'« incontrôlable » corporel. L'une est le masque de l'autre : pendant les pauses, le burlesque reprend ses droits, Charlot refait surface sous la panoplie militaire. L'eau dans le pantalon désigne les origines de la *libido dominandi*, celle bue par l'oreille trahit un dérèglement organique. À la sévérité succède un sentimentalisme puéril (les larmes essuyées avec la cravate) – un contraste noté par Chaplin à partir des images du Führer : « *Pour moi, sous cette apparence sévère et prémonitoire qu'il donne de lui dans les actualités et les photos, Hitler est, en fait, un neurasthénique méchant et mesquin*[1] ».

La musique digne d'un cirque, le manteau trop grand et le plan général en légère plongée qui nanifie Hynkel parmi ses ministres parachèvent sa transformation en clown avant sa dégringolade. Au pied des gradins, Hynkel salue des deux mains en jetant un regard cabotin vers la caméra : à l'évidence, le dictateur se sait filmé – un détail historiquement juste concernant Hitler.

Face au dictateur, un gag visuel pointe la complicité grégaire des masses : aux figurants faisant le salut hynkélien lors des premières acclamations succèdent de simples pantins levant leur bras mécanique à la fin du discours. C'est donc dès l'entrée en scène d'Hynkel que Chaplin met l'accent sur l'importance de la propagande dans le régime du Reich. Rien d'étonnant à ce que ce discours d'arrivée au pouvoir s'inspire d'un film tourné en 1934 ; le second discours (séq. 19) prendra acte des exactions commises depuis. Ici, la gestuelle politique peut encore faire terrain commun avec la pantomime burlesque. Plus tard, l'usage du son *on the air*[2] et les gros plans monstrueux traduiront une véritable folie meurtrière.

1) *Look*, 24 septembre 1940, cité dans C. Delage, *Chaplin, la grande histoire*, p. 54.
2) Expression qui signifie en anglais « sur les ondes » et que le théoricien du son Michel Chion emploie pour les sons supposés être retransmis électriquement, par radio, téléphone, télévision, etc.

Face à lui-même






Mickeymousing

Dans la séquence du rasage en musique, l'humour naît d'un usage de la musique appelé *mickeymousing* : écoutant le morceau de Brahms à la radio, le barbier synchronise exactement ses gestes sur les changements de rythme de la musique. On pourra faire écrire puis tourner un plan-séquence enregistré au son d'un morceau diffusé pendant le tournage, voire, en référence au *mickeymousing* développé sur le discours d'Hynkel au haut-parleur, d'un discours politique emphatique (De Gaulle, Malraux…). On choisira une action aussi bornée dans l'espace et le temps que celle du barbier : essayage de chaussures dans un magasin, leçon de conduite automobile, détective qui épie un malfrat de derrière une porte… Le choix d'un morceau aux tempos variés (comme l'est la *Cinquième Danse hongroise*) accentuera les effets comiques en permettant accélérations et ralentissements. Plus le nombre de personnages et d'accessoires est grand, plus l'exercice est ardu et plus il exige de précision dans l'écriture préalable. La difficulté même à mettre en œuvre ce qui à l'écran paraît couler de source souligne l'agilité de la pantomime chaplinienne.

Au vu des résultats obtenus, on se demandera à partir de quel « seuil » de synchronie entre musique et gestes on peut à proprement parler de chorégraphie. On pourra pour illustrer ce questionnement projeter le numéro chanté et dansé par Natalie Wood (et sa doublure voix) dans *West Side Story* intitulé *I feel pretty.*

TECHNIQUE

Le son



Malgré son refus d'entrer dans l'ère du parlant à la fin des années 1920, Charlie Chaplin prend le son à bras le corps dans *Le Dictateur*. L'étymologie même du titre, du latin *dicere*, désigne la parole comme un moteur de l'absolutisme. L'injonction de Schultz « *Vous devez parler, il le faut* » (séq. 38) s'entend à la fois comme une exhortation à s'engager politiquement contre le totalitarisme et comme l'acceptation totale par Chaplin du cinéma parlant.

La variété des utilisations du son fait de ce film un véritable manuel des effets sonores. Les trois catégories de sons sont explorées à plein : les bruits génèrent toutes sortes de gags (les flatulences de la Grosse Bertha, les pièces indigestes dans le pudding) ; les paroles ont leur propre comique (les discours d'Hynkel) ; même la musique fait l'objet d'un traitement humoristique (l'usage de *Lohengrin* souligne les rêves mégalomanes du dictateur, séq. 15).

Parfois, l'humour naît d'une porosité entre deux catégories : le sabir d'Hynkel tient à la fois du bruit et de la parole, c'est une longue onomatopée haineuse dont les variations rythmiques trahissent une instabilité émotionnelle. Amplifié par les haut-parleurs (séq. 19), le volume de la voix d'Hynkel est mis en contraste avec l'absence de timbre du barbier. L'éloquence du discours final est d'autant plus frappante que le barbier était jusqu'alors mutique, mais comme l'a remarqué Michel Chion[1], les hoquets métalliques de la séq. 22 anticipent cette métamorphose : « *on voit Chaplin secoué par une sorte de parole qui demande à sortir de lui et s'exprime contre sa volonté* ».

Si Chaplin brouille parfois les frontières, il peut aussi isoler strictement les catégories de sons. Dans la séquence 16, le *mickeymousing* (synchronie des gestes par rapport à la musique) semble assigner le barbier à l'époque du cinéma sonorisé, transition entre muet et parlant à la fin des années 1920.

Vertu politique du cinéma parlant

In, hors-champ, *off, on the air* : un grand nombre de gags repose sur la situation de la source sonore par rapport aux images. Lors du passage en revue des armées tomaniennes sous l'œil sceptique de Napaloni, le bruit hors champ d'un avion est fièrement identifié par Hynkel comme appartenant à son armée. Napaloni conteste : ce pourrait être l'avion qu'il a fait venir de Bactérie ; mais lorsque le bruit d'un crash se fait entendre, le dictateur bactérien se ravise : « *C'est bien le vôtre* », lâche-t-il à son rival.

L'usage complexe de la voix *off* lui assigne une double fonction. D'une part, dans l'épisode de la première guerre, elle parodie le commentaire des bandes d'actualités dont le film entier est nourri. D'autre part, elle revêt une fonction narrative, faisant le lien entre l'amnésie du « *barbier juif* » (c'est elle qui l'identifie ainsi) et l'Histoire en marche dans son pays. Ce double usage a pour effet de raccorder puissamment l'actualité politique réelle à l'univers fictionnel. Chaplin va même plus loin en mettant en abyme la voix *off* lors du discours d'Hynkel, traduit en *off* puis présenté comme une retransmission radio par un speaker rappelant au spectateur-auditeur le nom de la station. L'omniprésence de ce son *on the air* (amplifié par un appareil électrique) souligne l'instabilité du statut vocal d'Hynkel, qui sera accentuée séquence 19 (voir pp. 12-13) : dans la majorité des plans, il n'est ni *in* (le dictateur a-t-il déjà rencontré un juif ? En tout cas on ne le voit jamais dans le Ghetto) ni *off* (il ne règne pas encore sur le film, seulement sur la Tomanie), jouant sur le pouvoir imaginaire de sa voix. Médium de manipulation des masses, la radio fait l'objet d'un retournement éthique lors du discours final. « *L'avion et la radio nous ont rapprochés,* déclare le barbier. *La nature même de ces inventions est un appel à la bonté de l'homme, un appel à la fraternité universelle, à l'unité de tous. En ce moment même, ma voix atteint des millions de gens à travers le monde* ». Bien que retransmis à la radio, ce discours n'a pas ici la texture d'un son *on the air* car au-delà de l'appel au monde et à Hannah, c'est Chaplin cinéaste qui s'adresse intimement à chaque spectateur, utilisant la proximité naturaliste du son diffusé en salle.

1) M. Chion, *Un art sonore, le cinéma*, p. 30.

FILIATIONS

Hitler à l'écran



Hitler, un film d'Allemagne (TMS Film)



Mon Führer (Opening)

Si Hitler a volé sa moustache en brosse à Charlot (voir CRITIQUE), il a fait l'objet de nombreuses représentations à l'écran, à commencer par la vague de séries B qui fleurissent après *Le Dictateur* quand les États-Unis entrent en guerre contre l'Allemagne. Dans ces fictions de propagande antihitlérienne au titre éloquent – *That Nazty Nuisance, The Devil with Hitler* ou *The Strange Death of Adolf Hitler* – le dictateur est réduit à quelques traits physiques immédiatement reconnaissables : mèche de biais, moustache, habit militaire, bras levé. La schématisation va de pair avec une banalisation : « *identifier Hitler à un humain commun le rend atteignable, possible à combattre*[1] ». Les habitudes qu'on connaît au vrai Hitler sont tournées en dérision dans la droite ligne du *Dictateur* où son végétarisme fait l'objet d'un jeu de mots entre aryen et végétarien.

Que la bête meure

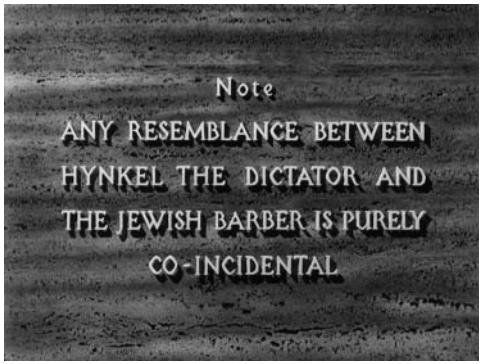
Avant 1945, seule une série B comme *Hitler Dead or Alive* (1942) ose intégrer à son récit la mort du dictateur, devançant la réalité. Grand amateur de cinéma *bis*, Quentin Tarantino retrouve des décennies plus tard ce culot scénaristique : dans *Inglourious Basterds* (2009), il fait fi de la vérité historique puisque ses héros, membres d'un commando antinazi international, incendient avec succès un cinéma où sont enfermés Hitler et ses hommes. Une partie de la critique et des spectateurs a été déroutée par la dimension uchronique de ce film qui transpose dans l'Histoire un scénario de vengeance typique d'un certain cinéma d'action. Mais le cinéma antinazi, bon ou mauvais, tourne toujours autour du meurtre fantasmé d'Hitler. Dans *Chasse à l'homme* de Fritz Lang, Walter Pidgeon tient en joue quelqu'un au bout de la lunette de son fusil : Hitler. Le désir du spectateur est tendu vers la réussite de son geste, mais la réalité historique (le film date de 1941) interdit qu'il y parvienne. Chez Lang, c'est à des résistants bien réels de se charger de liquider Hitler, même si le cinéma peut cristalliser visuellement ce fantasme. L'année suivante, Alexander Korda, qui avait donné à Chaplin l'idée de la ressemblance Hitler/Charlot du *Dictateur*, produit *To Be or Not to Be* d'Ernst Lubitsch (1942). Une troupe de théâtre polonaise y répète en 1939 une pièce antinazie intitulée *Gestapo* ; l'invasion de la Pologne par Hitler vient troubler ses activités et conduit l'acteur qui interprète Hitler sur scène, Bronski, à usurper son identité dans la vie réelle. Aussi le titre shakespearien traduit-il dans ce chef-d'œuvre comique l'oscillation des sosies entre leur léger ridicule d'acteurs à la manque et leur lourde responsabilité d'acteurs sur la scène de la grande Histoire : être ou ne pas être Hitler ou Goering, telle est la question. Au début des années 1980, Woody Allen proposera dans *Zelig* une variation tout aussi humoristique sur la rencontre entre l'homme de la rue et le dictateur, entre le juif et son bourreau : homme-caméléon juif, Zelig (Allen lui-même) est à un moment incrusté dans une archive filmée d'Hitler, revêtu de l'uniforme nazi. Dans une autre séquence, il siège à la tribune avec Goering et d'autres lors d'un congrès nazi. Derrière Hitler haranguant la foule, il gesticule jusqu'à forcer le Führer à se retourner. En s'invitant à même l'image en plein discours violemment antisémite, Woody Allen prolonge sans l'imiter le retournement final du *Dictateur* qui substituait le barbier juif à Hitler.

Reconstituer ou déconstruire ?

Une fois Hitler mort, les scénaristes, à l'exception de Tarantino, ont dû « faire avec » la réalité peu héroïque de son suicide. La comédie grinçante *Mein Führer* de Dani Levy (2006) le caricature en *loser* dépressif qui ne croit plus à la guerre qu'il a commencée. *La Chute* d'Olivier Hirschbiegel (2004) se concentre sur ses douze derniers jours. S'inspirant du témoignage de la secrétaire particulière d'Hitler et du livre *Les Derniers Jours d'Hitler* de l'historien Joachim Fest (2002), il vient combler un angle mort : celui d'une représentation réaliste d'Adolf Hitler à l'écran. Autant la banalité de l'individu servait de carburant aux gags des comédies, autant son traitement réaliste met le doigt sur un mystère historique qui relie un individu à l'ampleur criminelle de ses actes – ce que la philosophe Hannah Arendt a appelé *La Banalité du mal*. Pour se hisser à la hauteur d'un tel questionnement, tout film qui s'en empare se doit de le prolonger dans l'inventivité de sa mise en scène. Enchaînant les séquences avec un académisme parfois sensationnaliste, *La Chute* n'y parvient pas. Il se situe ainsi à l'opposé d'un film comme *Hitler, un film d'Allemagne* (1977), *opus magnum* de Hans-Jürgen Syberberg qui dure sept heures. Utilisant entre autres des archives, des témoignages, cet ovni cinématographique fait d'Hitler « *un corps parlé, une marionnette faite de mots*[2] », se demandant, hors de l'anecdote, ce que la figure d'Hitler a signifié dans la société allemande.

1) Élodie Dulac, « La force du stéréotype : Adolf Hitler dans les séries B d'une Amérique en guerre », *in* Melvyn Stokes et Gilles Menegaldo (dir.), *Cinéma et histoire*, Michel Houdiard, 2008.
2) Serge Daney, *La Rampe*, (1983), Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 1996, p. 127.

PISTES DE TRAVAIL



Toute ressemblance…

« *Toute ressemblance entre le dictateur Hynkel et le barbier juif est purement accidentelle.* » Le carton initial du *Dictateur* se comprend-il de la même façon avant et après qu'on a vu le film ? On pourra revenir sur le carton habituel qu'on lit au début de certains films contraints de réaffirmer leur qualité de fiction face à d'éventuelles poursuites judiciaires : « *Toute ressemblance avec des personnages réels ne peut être que fortuite* ».

Dans un premier temps, la dénégation habituellement située entre réel et fiction se trouve déplacée dans un univers exclusivement fictionnel (Hynkel, le barbier…), mais c'est pour mieux renvoyer au modèle bien réel qui sous-tend Hynkel : autrement dit, le carton implique que la ressemblance Hynkel-Hitler n'est, elle, pas du tout accidentelle. Cette phrase renvoie inévitablement à une *ressemblance* qui préexiste au film : celle entre Charlot et son voleur de moustache, Hitler (voir CRITIQUE).

Rire de tout ?

La brève séquence du camp de concentration (24) a été tournée bien avant que le monde entier n'ait accès aux images d'horreur absolue documentant le système concentrationnaire (voir à ce sujet l'ouvrage d'Antoine de Baecque, *L'Histoire-caméra*) : les gags et l'habit de bagnard rappellent *Charlot s'évade* (1917) ou *Les Avatars de Charlot* (1918). En 1964, dans ses mémoires, Chaplin écrit : « *Si j'avais connu les réelles horreurs des camps de concentration allemands, je n'aurais pas pu réaliser* Le Dictateur ; *je n'aurais pas pu tourner en dérision la folie homicide des nazis.* »

Davantage que celle du *sujet* du comique, la question n'est-elle pas celle de sa *mise en scène* ? Commenter la citation de Chaplin permettra de se poser la question des pouvoirs du comique en des temps où la réalité historique dépasse l'entendement et, plus largement, la question d'une morale de la mise en scène. On se souviendra qu'en 1997, le comique et cinéaste italien Roberto Benigni n'a pas hésité à faire de la vie en camp de concentration un sujet de comédie dans *La vie est belle*.

Paulette Goddard, « la gamine »

Dans *Les Temps modernes* (1936), Charlot s'est trouvé un double féminin : Paulette Goddard – épouse de Chaplin à la ville – prête sa fougue juvénile au personnage de « gamine » qui vole des bananes sur un bateau pour nourrir ses frères et sœurs. On pourra relever les traits communs qui font encore de la blanchisseuse un double féminin du barbier, comme l'étourderie (séq. 12) et l'instinct de survie (séq. 22). Mais au début du *Dictateur*, Chaplin et Goddard se répartissent l'investissement de la parole : Chaplin appartient encore au muet (amnésie, timidité, gestuelle du métier connu jusqu'au bout des doigts). Il a délégué à Goddard le parlant et même l'excès de parlant (son interpellation virulente des SA lui vaut d'être molestée séq. 6 et pendant que le barbier la « rase », elle parle toute seule séq. 12). Le barbier ne dit mot quand la blanchisseuse évoque sur le toit son rêve terre-à-terre d'acheter avec lui une « *ferme à poulets* » (séq. 21).

Mais on notera combien Hannah (qui porte le prénom de la mère de Chaplin) transfère son esprit de résistance éprouvé auprès des SA (scène du jet de tomates) sur un barbier d'abord amnésique puis timide : le transfère s'opère lorsqu'elle lui enjoint de se dépêcher de rentrer avec elle dans la cour (séq. 19) et que soudain il s'arrête et dit « *Non !* ».



Qui parle ?

Dans *Le Dictateur*, les instances de narration sont multiples. Elles peuvent être écrites : cartons (deux au début du film puis le carton-annonce du Ghetto) et manchettes de journaux (séq. 4, 23).

Mais la narration est aussi prise en charge par une voix *off* qui fluctue entre le commentaire de bande d'actualités (séq. 1, 2, 4) parfois « au carré » quand elle commente une traduction en *off* du discours d'Hitler (séq. 5).

On s'interrogera sur la fonction de ces relais narratifs : quelles ellipses temporelles recouvrent-ils exactement ? Lequel de ces procédés « parle »-t-il le plus directement au spectateur du film ? En quoi la voix *off* souligne-t-elle le pouvoir de la radio comme média de masse et la propagande nazie ?



Schultz, entre Palais et Ghetto

Autant Hynkel et le barbier juif sont des sosies, autant le commandant Schulz est un personnage politiquement dédoublé : fervent patriote tomanien pendant la Grande Guerre, haut-gradé pendant le règne d'Hynkel, il arbore une loyauté indéfectible envers le barbier (quand il reconnaît en lui son sauveur, séq. 9) et l'amènera à critiquer ouvertement Hynkel, quitte à être déporté (séq. 18).

Structurellement, Schulz est le seul intermédiaire entre le Palais et le Ghetto, le seul personnage qui côtoie Hynkel et le barbier, et le seul à *nommer* la ressemblance entre eux, qui se cristallise en une phrase d'une forte densité comique (« *Tu envahis l'Osterlich* », séq. 34). Que révèle son « acte manqué » de la séq. 21, le salut hynkélien ? Pourquoi se croit-il autorisé à demander au barbier de porter ses bagages et clubs de golf quand ils fuient sur le toit ? On pourra comparer Schultz à l'aristocratique Capitaine de Boeldieu dans *La Grande Illusion* de Jean Renoir (1937) qui donne sa vie

pour aider ses subordonnés à s'évader.
Dans la dernière séquence, Schultz dépasse son rôle de personnage secondaire en enjoignant au barbier de parler : « *Vous devez parler, il le faut. C'est notre seul espoir* » : Schultz, qui chez Jaeckel n'avait rien compris au récit mimé du barbier (séq. 23), entérine le passage au parlant définitif de Chaplin cinéaste en lui reconnaissant une nécessité historique.



Images de l'horreur

Le Dictateur est-il seulement une comédie ? On s'attachera à repérer les moments où le ton change et où l'horreur prend le pas sur le comique, que ce soit dans le récit (l'indifférence d'Hynkel à la mort des inventeurs de la combinaison pare-balles et du chapeau-parachute, la vengeance du dictateur sur le Ghetto suite au refus de prêt du banquier Epstein), mais aussi dans les dialogues (les froides décisions d'Hynkel et Garbitsch de tuer les grévistes et d'exterminer les bruns, séq. 14) ou dans les images : Hannah à terre, salie par les jets de tomates des SA (séq. 6), le mot JUIF inscrit comme une insulte par les SA sur la façade du barbier (séq. 8), le barbier presque pendu à un lampadaire (séq. 9), sa boutique incendiée (séq. 21), enfin, ultime atrocité, le meurtre du jeune juif en pleine rue du Ghetto (séq. 36) : de quoi constituer un véritable « diaporama de l'horreur ».



Charlot soldat

Comment la première guerre mondiale est-elle mise en scène à vingt années de distance ? On pourra projeter le moyen métrage *Charlot soldat* (1918) puis les deux premières séquences du *Dictateur*, en s'attachant à comparer notamment :
– La nationalité de Charlot soldat dans l'un et l'autre films.
– Les marques de la germanité dans les uniformes (le Kaiser dans le film de 1919 / les armes connues comme des fleurons de l'artillerie allemande en 1939 que sont la Grosse Bertha et la DCA, et les obus fumigènes).
– L'importance du sosie dans les deux films (Charlot est pris pour un officier allemand dans *Charlot soldat* où il ressemble étrangement à ... Hitler/Hynkel).
– Le rêve dans lequel s'inscrit une partie du récit de *Charlot soldat* (il s'est endormi pendant une inondation) et la longue période d'amnésie qui commence pour le barbier quand il est emmené sur une civière (séq. 3).

Charlot s'efface

Bien qu'identifiable à Charlot par ses vêtements et sa moustache, le barbier, d'emblée, se distingue du Vagabond connu de tous les spectateurs. On pourra relever les étapes successives de cet effacement qui commence dès sa sortie de l'hôpital : désigné *off* comme « le petit barbier juif », il n'est plus un marginal mais un artisan connu du quartier, « le » barbier du Ghetto. Sa judéité le désigne comme l'opprimé par excellence dans le régime nazi : la marginalité de classe s'est mue en exclusion raciale. Physiquement, le barbier évolue : ses cheveux ont en partie blanchi à la fin. Mais surtout, le personnage du muet a peu à peu quitté la pantomime pour prendre la parole lors du discours final. Dans la mise en scène même, Charlot est en quelque sorte « piégé » par la cruauté nazie comme une analyse en détail de la séquence 9 pourra le montrer : alors que la traque des SA susciterait dans un film de Charlot une course-poursuite, le montage encercle littéralement le personnage (surgissement d'autres SA du hors-champ, changement d'axe à 180 degrés). Le gros plan sur le barbier prêt à être pendu au réverbère anticipe le guillotinage du personnage éponyme de *Monsieur Verdoux* (1947).

Le Ghetto, dedans-dehors

Le « ghetto » désigne au XVI[e] siècle un quartier de Venise spécifiquement assigné aux juifs. Cette « assignation à résidence » a pris un tour criminel pendant la seconde guerre mondiale, les nazis ayant enfermé les juifs dans les ghettos (le plus important étant Varsovie) avant de les assassiner. Dans *Le Dictateur*, on relèvera le travail sur le décor : devantures aux enseignes dans une langue fictive (alors que les SA écrivent bien le mot « juif », *jew*, sur les façades), vendeurs à la sauvette, haut-parleurs qui anticipent sur les dispositifs de surveillance. Mais on notera aussi que les séquences dans le Ghetto sont toutes caractérisées par la circulation des personnages : ils passent sans cesse du haut en bas de l'immeuble (première apparition d'Hannah séq. 6), de la boutique au patio, du patio à la rue et inversement, de la cave au toit. En quoi ces trajets dedans-dehors caractérisent-ils le Ghetto comme un espace de vie ? Que peut-on dire par contraste des décors du Palais d'Hynkel ?



CRITIQUE

Pastiche et postiche





Peu après la sortie en France du *Dictateur* (avril 1945), l'animateur de ciné-clubs et critique André Bazin fait paraître un article qui fera date. Il y distingue le « *cambriolage ontologique* » à double détente entre le dictateur et le cinéaste, pour mieux les différencier de la simple caricature – Napaloni mais aussi le discours « *en mime phonétique* » d'Hynkel (« *Hitler s'est imité lui-même avec plus de génie* », écrit-il dans un passage non cité ici).

« *On sait que dès ses premiers succès, Charlot suscita de nombreux imitateurs. Pasticheurs éphémères dont la trace n'est conservée que dans de rares histoires du cinéma.*
L'un d'eux pourtant ne figure pas à l'index alphabétique de ces ouvrages. Sa célébrité ne cesse cependant de croître à partir des années 32-33 ; elle atteignit rapidement celle du « little boy » *de* La ruée vers l'or *(1925) ; elle l'eût peut-être dépassée si, à cette échelle, les grandeurs étaient encore mesurables. Il s'agissait d'un agitateur politique autrichien nommé Adolphe Hitler.* […] *En imitant Charlot, il avait commencé une escroquerie à l'existence que l'autre n'oublia pas. Il devait quelques années plus tard le payer cher. Pour lui avoir volé sa moustache, Hitler s'était livré pieds et poings liés à Charlot. Le peu d'existence qu'il avait enlevé aux lèvres du petit Juif allait permettre à celui-ci de lui en reprendre bien davantage, que dis-je, de le vider tout entier de sa biographie au profit, non pas exactement de Charlot, mais d'un être intermédiaire, un être précisément de pur néant.*
La dialectique est subtile mais irréfutable, la stratégie invincible. Première passe : Hitler prend à Charlot sa moustache. Deuxième round : Charlot reprend cette moustache, mais cette moustache n'était plus seulement une moustache à la Charlot, elle était devenue, entretemps, une moustache à la Hitler. En la reprenant, Charlot gardait donc une hypothèque sur l'existence même d'Hitler. Il entraînait avec elle cette existence, il en disposait à sa guise.
Il en fit Hynkel. Car qu'est-ce qu'Hynkel, sinon Hitler réduit à son essence et privé de son existence ? Hynkel n'existe pas. C'est un fantoche, un pantin, dans lequel nous reconnaissons Hitler à sa moustache, à sa taille, à la couleur de ses cheveux, à ses discours, à sa sentimentalité, à sa cruauté, à ses colères, à sa folie mais comme une conjoncture vide de sens, privée de toute justification existentielle. […] *Hynkel c'est le néant d'Hitler.* […] *Les rapports de Charlot à Hitler sont un phénomène exceptionnel, peut-être unique dans l'histoire de l'art universel. Charlot a entrepris de créer avec Hynkel un être non moins idéal et définitif que ceux de Racine ou de Giraudoux, un être indépendant même de l'existence d'Hitler, d'une nécessité autonome. Hynkel, à la limite, pourrait exister sans Hitler puisqu'il est né de Charlot, mais Hitler, lui, ne peut plus faire que Hynkel n'existe sur tous les écrans du monde. C'est lui qui devient l'être accidentel, contingent, aliéné pour tout dire d'une existence dont l'autre s'est nourri sans pourtant la lui devoir et qu'il anéantit en l'absorbant. Ce cambriolage ontologique repose en dernière analyse sur l'effraction de la moustache. Considérez que* Le Dictateur *eût été impossible si Hitler avait été glabre ou s'il s'était taillé la moustache à la Clark Gable. Tout l'art de Chaplin n'y eût rien fait, puisque Chaplin sans sa moustache n'est plus Charlot, et qu'il fallait que Hynkel ne procédât pas moins de Charlot que de Hitler, qu'il fût à la fois et l'un et l'autre pour n'être rien, que c'est l'exacte interférence des deux mythes qui les anéantit. Mussolini n'est pas annulé par Napaloni, il n'est que caricaturé, il se peut d'ailleurs qu'il ait assez peu d'existence pour être tué par le ridicule. Le cas d'Hynkel est différent : il repose sur les propriétés magiques de ce calembour pileux. Il eût été inconcevable si Hitler n'avait pas commis le premier l'imprudence de ressembler à Charlot par sa seule moustache.* »

André Bazin, « Sur *Le Dictateur, Esprit* n° 12, novembre 1945, repris sous le titre « Pastiche et postiche ou le néant pour une moustache » dans Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, éd. du cerf, 1962, rééd. 1976 et 1985, et dans Bazin, *Charlie Chaplin*, 2000, pp. 32-36.

Très souvent repris, cet article est parfois réduit à son anecdote (la subtilisation de l'attribut pileux). Dans un essai paru en 2010, Jean Narboni rappelle que Bazin voyait *Le Dictateur* non comme la mise en scène d'une rivalité mais comme une « *vraie guerre cinématographique d'anéantissement* ». Narboni prolonge l'analyse en soulignant l'étrangeté, dans le récit, du remplacement d'Hynkel par le barbier déguisé :

« *Tout conflit et tout affrontement semblent insignifiants au regard d'un processus de substitution d'autant plus violent qu'il s'opère dans le calme et sans dire ses raisons. L'opération de néantisation du vrai dictateur repérée par André Bazin dans l'invention de la figure de Hynkel – à partir de l'interférence des mythes de Hitler et de Charlot – se prolonge et s'étend ici avec la disparition de Hynkel lui-même.* »

Jean Narboni, … *Pourquoi les coiffeurs ? Notes actuelles sur* Le Dictateur, p. 42.

1) Bazin orthographie le personnage « Hinkel ». Nous avons rectifié ici.

SÉLECTION BIBLIOGRAPHIQUE






L'étendue des travaux sur Chaplin et sur *Le Dictateur* est vaste. Pour davantage de références, consulter les rubriques « Biblio » et « Liens » du site www.charles-chaplin.net

Le Dictateur

Jean-Loup Bourget, « L'art des transitions dans *Le Dictateur* », *Positif* n° 152-153, juillet-août 1973, pp. 33 sq.
Michel Chion, « *Le Dictateur et le Collimateur* », *Positif* n° 499, septembre 2002, pp. 96-98.
Michel Chion, « *Chaplin : trois pas dans la parole* », in *Un art sonore, le cinéma*, Cahiers du cinéma, coll. Essais, 2003, pp. 26-32.
Christian Delage, « La fiction contre l'histoire ? *Le Dictateur* », Vertigo n° 13, 1995, pp. 89-91.
Christian Delage, *Chaplin : la grande histoire*, Jean-Michel Place, 1998.
Jacques Mandelbaum, « Recouvrement », in J.-M. Frodon (dir.), *Le Cinéma et la Shoah. Un art à l'épreuve de la tragédie du 20e siècle*, Cahiers du cinéma, coll. Essais, 2007, pp. 37-54.
Jean Narboni, *Pourquoi les coiffeurs ?... Notes actuelles sur Le Dictateur*, Capricci, 2010.
Adolphe Nysenholc, *Charles Chaplin, ou la légende des images*, Méridiens Kincksieck, 1987, pp. 111-114.
Charles Tesson et *al.*, dossier sur *Le Dictateur, Cahiers du cinéma* n° 572, octobre 2002.

Chaplin et Charlot

André Bazin, *Charlie Chaplin* (1973), Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 2000.
Francis Bordat, *Chaplin cinéaste*, Cerf, 1998.
Francis Bordat : « De Charlot aux *Charlot* : la mise en scène comme 'extension' du jeu », in Jacques Aumont (dir.), *La Mise en scène*, De Boeck université, 2000, pp. 59-72.
Charles Chaplin, *Ma vie* (1964), trad. par Jean Rosenthal, Presses Pocket, 1989, 2003.
Joël Magny et Noël Simsolo, *Chaplin aujourd'hui*, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 2003.
Jean Mitry, « Charlot, le personnage et le mythe », *L'Avant-scène cinéma* n° 219-220, janvier 1979.
Jacques Rancière, « Charlie Chaplin : la machine et son ombre », *Trafic* n° 65, printemps 2008, pp. 34-44.
David Robinson, *Chaplin, sa vie, son art* (1985), trad. par Jean-François Chaix, Ramsay, 2002.

Autres références

Textes

Antoine de Baecque, *L'Histoire-caméra*, Gallimard, Bibliothèque illustrée des histoires, 2008.
Jean-François Buiré, Livret Lycéens et apprentis au cinéma sur *To Be Or Not To Be*, CNC : www.siteimage.eu/index.php?page=film&id=392&partie=outils

Vidéo

Woody Allen, *Zelig*, MGM/United Artists, 2002.
Charles Chaplin, *Les Courts métrages First National*, coffret 2 DVD, MK2.
Charles Chaplin, *Le Dictateur*, MK2.
Charles Chaplin, *Les Temps modernes*, MK2.
Charles Chaplin, *Les Lumières de la ville*, MK2.
Oliver Hirschbiegel, *La Chute*, TF1 vidéo, 2005.
Fritz Lang, *Man Hunt*, Optimum Home Entertainment (Royaume-Uni).
Ernst Lubitsch, *To Be or Not to Be*, StudioCanal.
Quentin Tarantino, *Inglourious Basterds*, Universal StudioCanal.

Pour toute information sur les actions d'éducation au cinéma on consultera le site du CNC : www.cnc.fr, où les livrets des trois dispositifs *École et cinéma*, *Collège au cinéma* et *Lycéens et apprentis au cinéma* sont en accès libre depuis 2009.

Conçu avec le soutien du CNC, le site Image (www.site-image.eu ou www.lux-valence.com/image) est le portail de ces trois dispositifs d'éducation à l'image. On y trouve en particulier : une fiche sur chaque film au programme des trois dispositifs comprenant notamment des vidéos d'analyse avec des extraits des films et le présent livret en version pdf ; un glossaire animé ; des comptes-rendus d'expériences ; des liens vers les sites spécialisés dans l'éducation à l'image.

Enfin, la plupart des sites internet des coordinations régionales du dispositif *Lycéens et apprentis au cinéma* propose des ressources complémentaires au présent livret (captations de journées de formation, partage d'expérience…). Consultez votre coordination ou retrouvez ces liens sur le site Image.

Charlot face à l'Histoire

Pour son premier film véritablement parlant, Charles Chaplin a décidé de s'attaquer à l'homme qui lui a volé sa moustache : Adolf Hitler. Écrite et tournée à une époque où l'Amérique n'était pas encore en guerre contre l'Allemagne, cette satire fondée sur la ressemblance entre Charlot et Hitler dépasse de loin le portrait au vitriol. Son héros, barbier juif du Ghetto d'un pays imaginaire, ressemble tellement à Charlot que sa judéité résonne en 1940 comme une défense de ce peuple opprimé. Mais le célèbre Petit Vagabond prête aussi ses traits au dictateur dans un film où la pantomime burlesque est mise à l'épreuve des horreurs contemporaines. Pourtant connu pour ses réticences envers le cinéma parlant, Chaplin prend à bras le corps le discours, à travers les harangues hitlériennes (que les spectateurs connaissent par les bandes d'actualités) mais aussi la prise de parole d'un anonyme – un homme de peu amnésique, destitué, déporté. Grâce à un usage novateur du son, le cinéaste le plus connu du muet signe ainsi une comédie d'une profondeur critique inégalée. Le *tramp* à la badine et au chapeau y apparaît pour la dernière fois, comme pour s'offrir en sacrifice à la tragédie en cours.



RÉDACTEUR EN CHEF

Simon Gilardi est chargé de mission édition pédagogique au sein de Ciclic, pôle régional d'éducation artistique et de formation au cinéma et à l'audiovisuel de la Région Centre.

RÉDACTRICE DU LIVRET

Charlotte Garson est critique aux *Cahiers du cinéma*, à la revue *Études* et sur France Culture. Auteur des livres *Amoureux*, *Jean Renoir* et *Le Cinéma hollywoodien* et des livrets Lycéens au cinéma sur *Adieu Philippine*, *Les Demoiselles de Rochefort* et *French Cancan*. Programmatrice au Festival des 3 Continents (Nantes).

çiçliç
LIVRE IMAGE CULTURE NUMÉRIQUE EN RÉGION CENTRE

Liberté • Égalité • Fraternité
RÉPUBLIQUE FRANÇAISE
Ministère Culture Communication

CNC